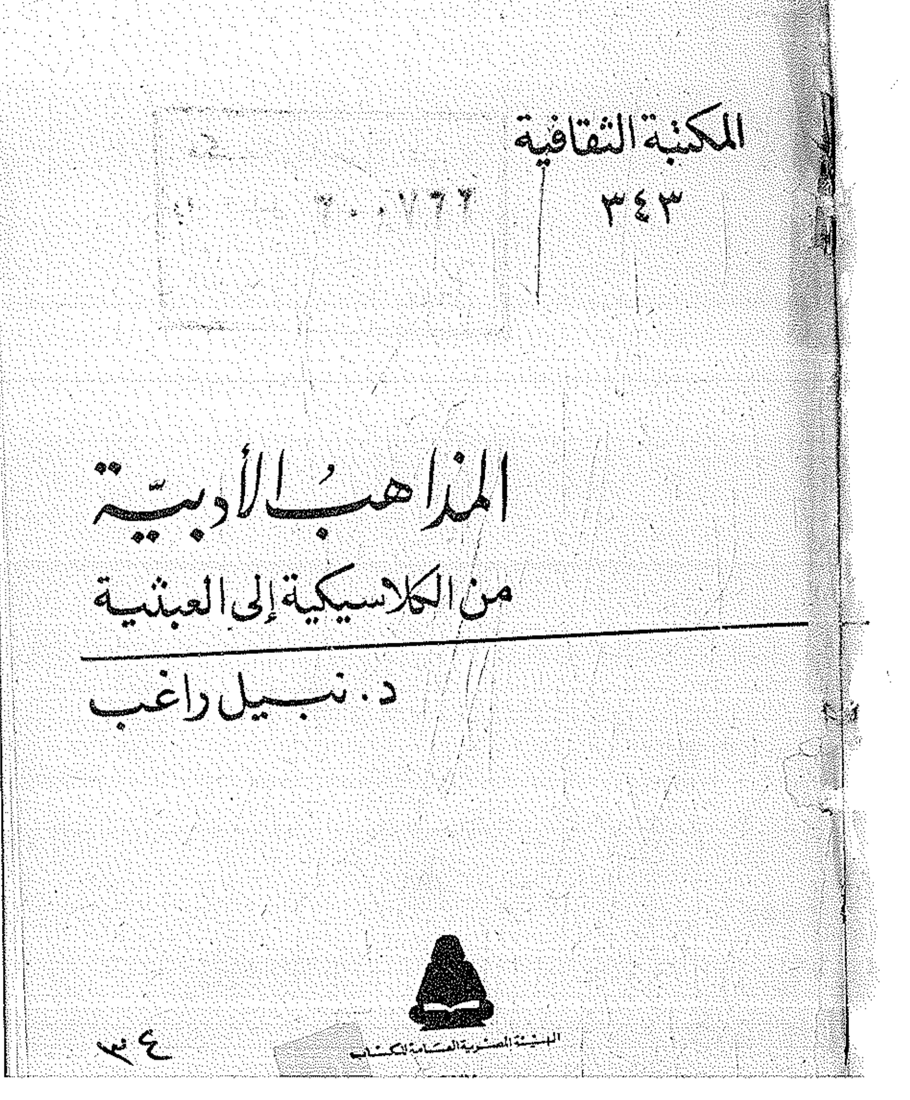

المكتبة الثقافية
٣٤٣
المذاهب الأدبية
من الكلاسيكية إلى العبثية
د. نبيل راغب
الهيئة المصرية العامة للكتاب

الإهـــداء

الى البلبل الذى يملأ بيتى تغريداً

الى زوجتى ...

أهدى هذه الدراسة ؟

نبيل

مقدمة

هذه الدراسة عبارة عن محاولة لتحديد مفاهيم المدارس والمذاهب والاتجاهات والتيارات الأدبية والنقدية المختلفة حتى تمكن القارىء العادى غير المتخصص من استيعابها فى يسر وبساطة بعيدا عن تعقيدات المتخصصين المتعمقين حتى يزداد تذوقه ومتعته بالأعمال الأدبية التى يقرأها بحيث يضعها فى اطارها الصحيح من التقاليد والخلفية النقدية ويدرك السبب الكامن وراء اتباع الأديب لأسلوب معين فى تكوينه لعمله الأدبى وبالتالى فانه يعرف لماذا تتصرف الشخصية بهذه الطريقة ولماذا تسير الأحداث فى هذا المجرى . والمعروف أن تحديد المفاهيم العامة هو أول خطوة لارساء التذوق الفنى على أساس علمى دون الدخول فى متاهات التعميم وغموضه ، ونظرا لأن هذه المفاهيم استطاعت أن تتسلل الى كل الآداب المعاصرة دون استثناء ومنها

الأدب العربى المعاصر بالطبع بحيث أصبحنا نستعمل هذه الألفاظ والمفاهيم بلا حرج وأحيانا بلا تحديد ، فانه من المفيد بل من الضرورى أن نتعرض لهذه المذاهب الأدبية بالدراسة والتحليل حتى يستفيد القارىء العربى ويتضاعف استمتاعه بالأعمال الأدبية التى يقبل على قراءتها .

والكتاب لا يلتزم بالدراسة الأدبية المجردة ولكنه يربط المذاهب العالمية للأدب بالفنون التشكيلية والفلسفة والمنطق والعلوم الحديثة مثل علم النفس وعلم الجمال وعلم الأحياء والاجتماع والسياسة والاقتصاد بحيث تبدو العلاقة العضوية بين المذهب الأدبى والخلفية السياسية والاجتماعية المعاصرة له ، لأن الأدب نسيج حى يستمد أصوله من الحياة ثم ينفصل عنها مكونا عالمه الخاص به ، ولكى يستوعب القارىء هذا العالم الخاص والحياة الحافلة فلابد أن يتمكن من الحس النقدى الذى يمنحه بعدا فى النظرة وشمولا فى الاستيعاب ، وتحليل المذاهب الأدبية والاتجاهات النقدية من العوامل الهامة فى تربية مثل هذا الحس النقدى .

ولا يعنى أن هذه المذاهب الأدبية عبارة عن تقنينات مفروضة على القارىء حتى يتذوق العمل الأدبى فى ضوء معين ، ولكنها مجرد علامات على الطريق تزيد من استمتاعه وتعمق بصيرته ، لأن الأدب بطبيعته كائن حى لا يمكن أن يخضع لمقاييس ثابتة أو أن يصب فى قوالب صماء ، ولذلك فانه من المعتاد أن نجد عملا أدبيا واحدا يشتمل على عديد

من المذاهب والاتجاهات الأدبية التى قد تحمل فيما بينها الكثير من التناقض والتضاد كالاتجاه المثالى والواقعى مثلا عندما يجتمعان فى عمل واحد ، ولا يعنى أن هذا العمل مفكك من الداخل لأنه يجمع هذه المتناقضات ، بل العكس هو الصحيح ، لأن ذلك يدل على ثراء العمل الأدبى وخصوبته ، فالأديب عندما يبدأ فى تكوين عمله وتشكيله ، لا يفكر على الاطلاق انه سوف يطبق اتجاهات مذهب معين على عمله ، لأن هذا سيحول عمله الى مجرد تطبيق ممسوخ وشائه لمبادىء هذا المذهب واتجاهاته . لكن روح العصر والتأثير والتأثر بالأعمال السابقة والمعاصرة ، والمجتمع الذى يعيش فيه الأديب ، كل هذه العناصر هى التى تؤثر فى الأديب سواء بطريقة واعية أو غير ذلك ، ومن الواضح أن معظم الاتجاهات والمفاهيم والمذاهب الأدبية قد ارتبطت بعصور معينة لأنها عبارة عن بلورة أدبية لمناخ العصر نفسه ، واذا حدث احياء لمذهب أدبى قديم فغالبا ما يكون مناخ عصره قد عاد الى الحياة وفرض نفسه أسلوب جديد .

هذه الدراسة لا تكتفى بالتعريف بمذاهب الأدب العالمى أدبيا وتاريخيا وفلسفيا فقط ولكنها تحاول الاطلال عليها من وجهة نظر النقد الحديث الذى ينظر الى الخلق الأدبى من نواح ثلاث : العمل الأدبى فى حد ذاته كخلق فنى وليس مجرد التعبير عن شىء خارج عنه ، والعمل الأدبى فى علاقته بالأديب ، والعمل الأدبى فى علاقته بالقارىء .

في ضوء هذه النواحي الثلاث تتعرض هذه الدراسة للمذاهب الأدبية بالتحليل ، فهي ليست مجرد عرض تاريخي لبداياتها وتطورها واستمرارها أو اندثارها ، ولكنها محاولة تؤكد أن الأدب مهما اختلفت مذاهبه وتعارضت وتناقضت فان جوهره واحد ،فهو تجسيد للكيان الروحي للانسان وبلورة له بحيث يمكنه من التعرف على ذاته بطريقة صحية وأسلوب موضوعي بعيدا عن دائرة ذاته الضيقة وانطلاقا الى آفاق الفن الرحبة ، وهذا التعدد في المذاهب والحركات الأدبية يؤكد الثراء الخصب الذي يشكل طبيعة الأدب ، ولعل هذا التعدد في المذاهب الأدبية يرجع الى أن موقف الأديب من عصره يتشكل طبقا للمناخ الحضاري والثقافي والفكري لمجتمعه خاصة وعالمه المعاصر عامة ، وهو موقف يتراوح بين التأييد المطلق لانجازات العصر والرفض الكامل لها لدرجة الرغبة في عدم الانتماء الى المجتمع والعصر في آن واحد ، وموقف الأديب من عصره موقف مركب ومعقد ، فهو ابن عصره وفي نفس الوقت يريد أن يقوم بدور الريادة فيه عن طريق الخروج عن حدوده التقليدية والقاء نظرة موضوعية وجديدة عليه .

وهذا الموقف الأدبي لا يعتمد على التأثر وحده أو التأثير وحده ولكنه مزيج عجيب من الاثنين بحيث يستحيل الفصل في بعض الأحيان بينهما ومعرفة حدود هذا من ذاك ، ولكن من الملاحظ أنه لا يوجد الأديب الذي يمكنه انشاء مذهب أدبي مستقل لوحده ، بل غالبا ما يتركز دور

الريادة الذي يقوم به في أن دوره التاريخي يأتي فوق قمة الموجة السائدة ، ولا يعني هذا أنه مجرد راكب للموجة ولكنه متفاعل معها يتأثر بها ويمنحها من قوة الدفع ما تتيحه له ثقافته وسعة أفقه وقدرته على الرؤية البعيدة والعميقة . هذه الموجة أو المدرسة الأدبية نتيجة طبيعية لعوامل سبقت في الزمن لكنها ظلت تتجمع وتتقارب بحكم التجاوب والتجاذب بينها الى أن تحولت الى قوة دفع قادرة على حركة المد التي تصل الى قمتها عند ما تتشكل المدرسة الأدبية وتتبلور ملامحها بحيث يمكن التعرف عليها كمذهب جديد له خصائصه المميزة .

وبحكم أن فكر الأديب نتاج عصره فانه يستلهم جذوره من العوامل التي يميل اليها فكره ووجدانه وبذلك يتجاوب مع الموجة أو المذهب الجديد . وكلما كانت ثقافته أصيلة وواعية وراسخة كان قادرا على التحكم في موقعه أعلى الموجة وبالتالي يتحول الى رائد للمدرسة الأدبية كلها ، وهي مدرسة ساهم في ارساء تقاليدها وساعد على تشكيل خصائصها المميزة ولكنه لم يخلقها من العدم لأنها النتيجة الطبيعية بل الحتمية لما سبقها من أفكار وتيارات واتجاهات، ولو لم يساهم هذا الأديب في الحركة وقصرت ثقافته عن مدها بحركة الدفع اللازمة فسوف تتمكن الحركة أو المذهب من خلق أديب آخر يقوم بهذه المهمة وهكذا .

ودور الريادة الأدبية يحتم استيعاب أبعاد العصر واتجاهاته وبعد ذلك يأتي التأييد أو الرفض طبقا لمفهوم

الأديب لعصره ورغبته فى تطوير الانسان المعاصر ، والمذهب الأدبى عبارة عن منهج أدبى جديد لرؤية هذا الانسـان المتطـور دوما رغم أن جوهره واحد ، ومختلف المذاهب الأدبية التى قد تبدو على طرفى نقيض مثل الكلاسـيكية والرومانسية مثلا هى فى واقعها ارهاص احداها للأخرى وهكذا ، فالتناقض بينهما ظاهرى فقط ، فالمذاهب الأدبية المتعاقبة امتداد طبيعى ضمن سلسلة طويلة تسير موازية للفكر الانسـانى ، ونسبية النظرة الى العصر والمجتمع والحضارة والثقافة هى التى قد توحى بوجود مثل هـذا التناقض ، والمذاهب الأدبية على اختلاف أنواعها وأهدافها وعصورها عبارة عن بلورة للدور الذى يلعبه الأديب فى مجتمعه وعصره .

وهذه المذاهب الأدبية ليست مجرد قوالب صـماء تفرض قسرا على العمل الأدبى ، بل العكس هو الذى يحدث لأن العمل الأدبى الناضج هو الذى يفرض نفسه على المذهب الأدبى السائد بل يصبح اضافة جديدة اليه لأنه يوسـع من رقعته الأدبية بحيث يتحول الى نسيج حى متجدد . فالمذاهب الأدبية مفيدة عندما تكون فى خدمة التشـكيل الفنى للعمل الأدبى ، وكلما كان المذهب أصيلا فانه قادر على الاضافة والتجديد وليس التكرار والتقليد .

والمدرسة الحديثة فى النقد تؤمن بأن الأدب ــ مهما اختلفت مذاهبه ــ فانه يجب ألا يتخلى عن وظيفته الحيوية

التى تنظم النزعات الفردية سواء للأديب أو للقارىء بحيث تتحول الى شكل جمالى متعارف عليه ويستمتع به أكبر عدد من الناس ، وليس الأدب مجرد تقليد مذاهب قديمة أو مجرد تسجيل للشطحات الخيالية للأفراد ، لأنه التجربة النفسية التى تحرك داخل الانسان أنبل الدوافع وأسمى الاحساسات .

د . نبيل راغب

الكلاسيكية

كان أول من استعمل لفظ الكلاسيكية الكاتب اللاتيني أولوس جيليوس في القرن الثاني الميلادي في « ليالي أثينا » عندما صك تعبير الكاتب الكلاسيكي كاصطلاح مضاد للكاتب الشعبي أي أنه كان يقصد به الكاتب الارستقراطي الذي يكتب من أجل الصفوة المثقفة والموسرة، ولكن الاصطلاح أصبح عاما وغامضا لمدة قرون عديدة تالية . بحيث قصد به الكاتب أو العمل الأدبي الذي يستحق الدراسة العملية الجادة في الكليات والأكاديميات ولا تتأثر قيمته الفنية بمرور الأيام وتوالي الحقب ، وقد شاع هذا المضمون في العصور الوسطى ومطالع عصر النهضة الأوروبية بحيث انتقل الاصطلاح الى كل لغات أوروبا دون استثناء .

وقد أكد دارسو الانسانيات في عصر النهضة أن

الأعمال الأدبية والفنية التي ينطبق عليها مفهوم الكلاسيكية هي الأعمال اليونانية والرومانية القديمة فقط، لأنها الوحيدة التي ترتفع الى مستوى التراث الانساني بحكم الأرستقراطية الفكرية الراقية التي نبعت منها ، ولكن هذا المفهوم الطبقي الضيق للتراث الأدبي لم يصمد لاختبار الزمن ، لأن التراث الشعبي والفوكلورى استطاع أن ينتج من الروائع الأدبية الخالدة ما جعله يدخل المدرسة الكلاسيكية من أوسع أبوابها ، وتطور بذلك مفهوم الكلاسيكية – سواء القديمة أو الحديثة منها – بحيث أصبح ينطبق على كل أدب يبلور المثل الانسانية الخالدة المتمثلة في الحق والخير والجمال ، وهي المثل التي لا تتغير باختلاف المكان أو الزمان أو الطبقة الاجتماعية ولذلك انفصل المفهوم الأصلي للكلاسيكية عن الكلاسيكية العالمية السائدة الآن لأنه لم يعد مرتبطا بطبقة اجتماعية معينة رغم ان بعض النقاد المعاصرين من أمثال أرفنج بابيت ما زال يعتقد أن الكلاسيكية معناها التصنيف والانتماء الى اتجاه معين ٠

التقاليد والتقليد

وقد حاول كل نقاد المدرسة الكلاسيكية تأكيد الفكرة التي تقول ان الكاتب الكلاسيكي هو من يسير على نهج من سبقوه وأرسوا التقاليد الأدبية بحيث يتركز انجازه في الاضافة وليس في الهدم أو التغيير ، ومعنى ذلك أنهم يناقضون أنفسهم اذ أنهم ينادون بأن المصدر الرئيسي

للكلاسيكية الأدبية هو الأدب الاغريقي القديم ، بينما نجد ان أدباء الاغريق لم يقلدوا أحدا لسبب بسيط هو أن أحدا لم يسبقهم في هذا المضمار ، ولذلك جاء أدبهم خالدا قويا لأنه بعد عن التقليد الأعمى للنماذج التي سبقتهم ، أما الكتّاب اللاتين فجاء أدبهم أقل في المرتبة لأنهم وقعوا في محاذير التقليد الساذج للأدب الاغريقي ، وفي هذا يقول الناقد المعاصر ت٠س٠ اليوت أن الكلاسيكية الحديثة (تعني ارساء التقاليد الأدبية التي تساعد الموهبة الأدبية الفردية على الانطلاق بأسلوب منظم ومنهج علمي) بحيث يرتكز الأديب على خلفية عريضة من التقاليد ، وبذلك يقيم عمله على أساس صلب ، وهذا العمل الجديد بمثابة توسيع رقعة هذه الخلفية من التقاليد فمهمة كل أديب هي الاضافة الى هذه الراقعة وليس مجرد اخراج صور مكررة ونسخ باهتة للأعمال الأدبية التي سبقته ، واذا كان الأدب في حاجة الى هذه التقاليد الأدبية لشق مجراه الطبيعي ، فانه لا يحتمل في نفس الوقت أية محاولة للتقليد أو التكرار ، فشتان بين التقاليد والتقليد ٠

ولذلك فالكلاسيكية الحديثة تقع على طرفي نقيض من الكلاسيكية القديمة التي دفعت الكتّاب والشعراء اللاتين الى تقليد الاغريق بحيث نجد فرجيل مقلدا لهوميروس وثيوكريتاس ٠ وهوارس مقلدا لشعراء الاغريق الغنائيين وششرون مقلدا لخطباء الاغريق وفلاسفتهم ، وتاكيتوس وأوفيدوس مقلدين لمدرسة الاسكندرية وهكذا ٠

وتعد مدرسة الاسكندرية القديمة أصدق مثال على الكلاسيكية التقليدية التي تنحصر في تقليد وبلورة ما أنجزه القدماء وخاصة الاغريق دون محاولة الابتكار الجديد ، ولذلك فهى مدرسة للدراسة اللغوية والتحليل الأسلوبى والمجهود المتأنى لاستخراج القواعد الكامنة وراء الأعمال الكلاسيكية وليست مدرسة فنية أو أدبية تسعى الى خوض مجالات جديدة واستكشاف أشكال مستحدثة وهم فى هذا يقتربون من الأدب اللاتيني الذى حرص على أن يكون مجرد صدى للأدب الاغريقى • ولذلك فان آثار مدرسة الاسكندرية القديمة – التى ترعرعت فى عهد البطالسة – لم تكن بعيدة وعميقة لأنها التزمت بالمفهوم الضيق للكلاسيكية القديمة ولم تحاول التفريق بين التقليد والتقاليد •

لكن هذا المفهوم التقليدى اندثر بفعل المحاولات التى قام بوكاتشيو فى ايطاليا فى منتصف عصر النهضة الأوروبية • فهو لم يكن شاعرا مثل أدباء الاغريق أو الرومان ، ومع ذلك فقد سعى الى اخضاع القواعد اللاتينية للهجات الدارجة بحيث ألغى تلك الهوة الفاصلة بين اللاتينية الأرستقراطية واللاتينية العامية الشعبية وبعده جاء بترارك وبيمبو وتمكنوا من التحكم فى وجدان الشعب لدرجة أنهم أصبحوا كتابه وأدباءه القوميين والكلاسيكيين بدلا من الأدباء اللاتينيين من أمثال فيرجيل

وشيشيرون ، واللغة الايطالية المعاصرة والكلاسيكية تعود فى أصولها ومنابعها الى كل من بترارك وبوكاتشيو ، ولكن الطبقات الارستقراطية فى ذلك العهد لم ترحب بمحاولات بوكاتشيو وبترارك كثيرا عن طريق تمسكها بالأدب الاغريقى والرومانى وخاصة الشعر الرعوى والتعليمى والكوميديا والمأساة والملحمة ، وقد حاولت هذه الطبقات فرض التقليد على كل من اريوسطو فى قصص الفروسية ، وتريسينو فى ملاحمه الشعرية • كما أجبرت استيلوفيرتو على كتابة كتاب مشابه لكتاب «فن الشعر» لأرسطو • ولكنها كانت مجرد محاولات تقليد باهتة لم تصمد لاختبار الزمن ، بينما صمدت محاولات بوكاتشيو وبترارك وبيمبو لأنهم لم يستمعوا الا الى نداء الفنان المنطلق داخلهم وأصبحوا من أعظم الكتاب الكلاسيكيين • بينما تراجع الى الظل كل من حاول التقليد الأعمى للكلاسيكيين القدامى •

الاتجاه الفرنسى

وفى القرن السابع عشر تبنت الارستقراطية الفرنسية نفس الاتجاه الذى كان سائدا قبل ذلك فى ايطاليا ولكن الفارق الوحيد أن الفرنسيين قلدوا الأدباء اللاتين بينما سار الايطاليون على النهج الاغريقى ، فقد كان راسين يطمح فى أن يصبح مجرد نسخة من الكاتب المسرحى اللاتيني سينيكا وليس نسخة من سوفوكليس

الاغريقي ، وقد أحال الأديب الفرنسي بوالو أعمـــاله الى مجرد تطبيقات لما ورد فى كتاب فن الشعر للشاعر اللاتينى هوراس .

ولـــكن كورنى فى المسرح التراجيدى وموليير فى المسرح الكوميدى تمكنا من تحطيم هذا القيد الذى فرضته الكلاسيكية التقليدية على الفن والأدب فى عصرهما ، وقد ووجه موليير فى أول حياته بفشل ذريع لأنه لم يكتف برفضه تقليد النماذج اللاتينية الكوميـــدية لبلاوتوس وتيرناس ، بل اتجه الى نقد المجتمع المعاصر بكل طبقاته وفئاته ، وهو الشيء الذى لم يتعود عليه المجتمع وخاصـــة الطبقات الارستقراطية التي تعودت على تلقي المدح والثناء ، وليس النقد والهجاء ، ولكن موليير ككل فنان أصـــيل استطاع أن يرسى قواعد فنه ويفرضها على ذوق النـــاس بحيث تحول هو نفسه الى كاتب كلاسيكي من الطراز الأول أغرم الكتاب من جميع أنحـــاء العالم بتقليد مسرحياته الكوميدية التي مازالت تلقي ترحيبا وتجاوبا من كل الناس رغم مرور ما يقرب من أربعة قرون على تأليفها .

الانجليز وشيكسبير

وقد اعتقد النقاد الانجليز ان شكسبير كان عبقريا بربريا جمع بين الهمجية والرومانسية التى لا تعترف بأية معايير كلاسيكية راســـخة ، فقد حطم كل القـــواعد الكلاسيكية فى المسرح وخاصة تلك التى وردت فى كتاب « فن الشعر » لأرسطو ، والتى تحتم عدم المزج بين الشعر

والنثر والتي تفرض عـــدم المزج بين الكوميديا والماساة فى التراجيديا ، وأيضا تحتم جعل أحداث المسرحية تدور فى مكان واحد وفي يوم واحد بحيث لا تزيد عن أربع وعشرين ســـاعة . وأيضـــا يجب أن تكون العقـــدة واحـــدة خاليـــة من التفريعات الثانوية ، أى التطبيق الحرفى لوحـدة المكان ووحـدة الزمان ووحـدة الحـــدث أو ما اصطلح النقاد على تسميته بالوحدات الثلاث وان كان كل من فرانسيس بيكون وبن جونسون قد هاجمـــا شكسبير على هذا الأساس فلا يعنى هذا أن شكسبير لم يكن كلاسيكيا بلغة عصره بدليل أنه أخذ معظم مضامينه عن الأدب الاغريقي والروماني ثم الايطالى وخاصة بترارك ، وكان الدور الخطير الذى لعبه شكسبير فى تطوير مفهـــوم الكلاسيكية في عصره أنه وجه الأذهان الى الأدب الايطالي في العصور الوسطي ومطالع عصر النهضة ، بحيث خفتت حدة الاهتمام بتبنى المضامين الاغريقية واللاتينية ، وقد كان هذا واضحا فى الأدب الأسبانى المعاصر لشكسبير ، فقد سمى هذا العصر العظيم بالعصر الكلاسيكى الذى وجه الاهتمام الى الآداب المعاصرة فى ايطاليا ، ثم تحـــول الى الوطنية والبحث عن الشخصية القومية بعيدا عن التقليد الساذج للنماذج القديمة .

وتحول مفهوم الأدب الكلاسيكي الى ذلك الأدب الذى يبلور كل ما هو عظيم وبناء فى الشخصية القومية بحيث

بخلد على مر الأيام خلود الشخصية القومية نفسها ، وقد برز هذا الشكل واضحا فى مسرحيات لوب دى فيجا وروايات سيرفانتس وخاصة دون كيشوت ، ويعتبر النقاد أن هذا كان ايذانا ببث الروح الرومانسية وبذر بذورها فى الأدب العالمى ·

القرن الثامن عشر

ويعد القرن الثامن عشر قرن الكلاسيكية المتحذلقة فى أوربا بأكملها لأنه نشأت طبقة جديدة من المثقفين تركز كل همها فى تقليد القدماء وعلى رأسهم أرسطو ، وتحولت الكلاسيكية الى مذهب التحذلق والتصنع وعبادة القديم بحيث لم ينتج عن هذا القرن رائعة من الروائع التى هزت الوجدان الانسانى ، ففى فرنسا أطلق الدارسون على القرن الثامن عشر قرن التنوير والنهضة الكلاسيكية ، لأنه القرن الذى انهمك فيه معظم الباحثين فى تأليف دائرة المعارف الشهيرة بحيث صرف النظر عن التجديد فى الفن الذى تحول الى مجرد قوالب كلاسيكيه معروفة تصب فيها جميع المضامين دون استثناء · فى انجلترا نجد نفس الاتجاه ممثلا فى الكسندر بوب وجون درايدن ومحاولاتهما لاطفاء الشعلة التى أشعلها شكسبير وميلتون ، ونفس الاسلوب اتبع بطريقة أقل نضجا ، ان لم تكن خالية من النضج على الاطلاق فى كل من ايطاليا وألمانيا ، وكان النموذج المفضل لكل الدارسين هو كتاب (فن الشعر) للشاعر

اللاتينى هوراس ، فقد كتب جرافينا الايطالى كتاب « مملكة الشعر » على غراره تماما ، ونفس الأمر قام به بوب الانجليزى فى مقالته « فى النقد » ولوزان الفرنسى فى كتابه « عن الشعر » وجوتشيد الألمانى فى كتابه « الشعر والنقد » ·

والأديبان الوحيدان اللذان لم يحاولا التقليد ، بل نظرا الى الكلاسيكية على أنها مجرد تقاليد قد تتبع فى حالة فائدتها ، وقد تهمل فى حالة قيامها فى وجه التطور والانطلاق ، هذان الأديبان كانا جيته وشيللر الالمانيين ، وكان اتجاههما هذا ايذانا بعصر الرومانسية العظيم بامتداد القرن التاسع عشر ·

الكلاسيكية المعاصرة

والى رومانسية القرن التاسع عشر يرجع الفضل فى توسيع الأفق وتحطيم القوالب الجامدة التى فرضتها الكلاسيكية التقليدية وخاصة المتزمتة التى سادت القرن الثامن عشر ولكنها تطرفت الى النقيض الآخر بحيث استحال الادب فى بعض الأحيان الى مجرد شطحات مسجلة على الورق لا تحمل فى طياتها أى شكل فنى متعارف عليه ، وانعكس ذلك على النقد بحيث نجد الأديب الفرنسى اناتول فرانس يقول ان النقد مجرد مغامرة شخصية ممتعة بين الروائع الأدبية ، أى أنه لا يخضع

لأي منهج علمي ، ولكن المدرسة الكلاسيكية الحديثة أو ما يطلق عليها النيوكلاسيكية حاولت أن تنظر الى الأمور نظرة تجمع بين الموضوعية الجامدة للكلاسيكية القديمة والذاتية المتطرفة للرومانسية الجديدة ، وقد بدأت هذه المدرسة في الظهور في أواخر القرن التاسع عشر وبلغت قمتها في أعقاب الحرب العالمية الأولى على يد كل من أزرا باوند وت . س . اليوت وت . ل . هيوم وجون كرورانسم وكلاينث بروكس والان تيت و ا . ا . ريتشاردز وغيرهم من النقاد المعاصرين الذين قالوا بأن التقاليد الأدبية مفيدة عندما تكون في خدمة التشكيل الفني للعمل الأدبي ، فالتقاليد ليست مجرد قوالب صماء تفرض قسرا على العمل الفني ، لأن العكس هو الذي يحدث فالعمل الفني الناضج شكلا ومضمونا هو الذي يفرض نفسه على التقاليد ، بل يصبح جزءا منها لأنه يوسع من رقعتها وبالتالي تتسع الخلفية الأدبية ، وهذا الاتساع هو ما نسميه بالتطور الأدبي فالتطور لا يعني أن الآداب الحديثة أفضل من الآداب السابقة لها ، ولكنه يعني الاضافة الى التقاليد الأدبية بحيث تتحول الى نسيج حي متجدد والموهبة الفردية ليست مجرد شطحات كما يقول الرومانسيون ، ولكنها ذات علاقة وثيقة وعضوية وجدلية مع التقاليد الأدبية ، وكلما كانت الموهبة أصيلة فانها قادرة على الاضافة والتجديد وليس التقليد والتكرار ويقصد النقاد المحدثون بالموهبة الأصيلة الاستيعاب

الشامل للتقاليد الأدبية السابقة بحيث تظل كامنة في الخلفية الفكرية للأديب وتمده بضوء هاد ينير له معالم الطريق كلما أحس أنه فقد السيطرة على شطحاته العفوية وانطلاقاته التلقائية ، فالكلاسيكية الحديثة المعاصرة تؤمن بأن الفن تنظيم للنزعات الفردية بحيث تتحول الى شكل جمالي متعارف عليه ويستمتع به أكبر قدر من الناس ، وليس الفن مجرد تقليد قوالب قديمة أو مجرد تسجيل للشطحات الخيالية للأفراد ، فهو التجربة النفسية التي تحرك داخل الانسان أنبل الدوافع وأسمى الاحساسات .

الرومانسية

يرجع أصل كلمة « الرومانسية » الى الكلمة الفرنسية « رومانس » ومعناها قصة أو رواية سواء كانت واقعية أو خيالية ، ولكن الكلمة دخلت الأدب الانجليزى فمفهومها الخيالى فقط فى القرن السابع عشر وأصبحت تعنى كل الأشياء المرتبطة بالخيال الجامح والغراميات الملتهبة ولكن فى القرن الثامن عشر بدأ الناس فى أوروبا ينظرون الى الرومانسية نظرة أكثر احتراما بحيث أصبحت مرتبطة بالتأمل الفلسفى العميق فى الكون والحياة والطبيعة والتفكير الذى تشوبه مسحة من الحزن لادراك الانسان أن القدر يتربص بكل شىء جميل حتى يفنيه . لكن فى عام ١٧٧٦ قام الباحث الفرنسى ليتورنير بالقاء سلسلة محاضرات عن مسرح شكسبير وترجمة مسرحياته الرومانسية الى الفرنسية وكان أول ناقد يستخدم اصطلاح الرومانسية فى النقد

الأدبى ويربطه بالشخصيات التى لا تفكر الا فى نفسها وحياتها وحريتها وحبها حتى لو أدى الأمر الى انتهاء هذه الحياة كما حدث فى مسرحية «روميو وجولييت» . فى نهاية القرن الثامن عشر أصبحت الكلمة شائعة لدرجة أن الأكاديمية الفرنسية أو ما يقابل المجمع اللغوى فى مصر اعترفت بالكلمة وأدخلتها القاموس ، وتطور مفهوم الكلمة فى الأدب الانجليزى فى القرن التاسع عشر الى التغنى بجمال الطبيعة والبعد عن كل مظاهر التعقيد الصناعى والتوتر الحضارى الذى أتى فى أعقاب الانقلاب الصناعى ، وانتقل نفس المفهوم الى الأدب الألمانى ولكن الناقد الألمانى فردريك شليجل كان أول من وضع الرومانسية كنقيض للكلاسيكية ثم تبعته الأديبة الفرنسية مدام دى ستال التى زارت شليجل مرتين فى ألمانيا وكتبت دراسات عن الشعر الألمانى وكانت أول ناقدة تفرق بين الشعر الكلاسيكى والشعر الرومانسى ، وعندما ترجمت كتاباتها الى الانجليزية بدأ الناس يفهمون معنى محددا لكلمة « الرومانسية » ، فبعد أن كانت مجرد كلمة شائعة فى القاموس اليومى بدأت تتبلور فى حركة أدبية ثائرة على التقاليد الادبية القديمة ومؤيدة لكل تجديد وانطلاق فى ميدان الأدب والدراسات الانسانية عامة . ومن الحركة الأدبية توغل مفهوم الرومانسية فى الفنون الجميلة والتطبيقية والسياسة والعقيدة والأخلاق والفلسفة والتاريخ والطبيعة الانسانية .

وبالرغم من التحديدات السابقة لمفهوم الرومانسية الا أنه من الصعب ايجاد تعريف شامل لها يرتبط بفترة تاريخية معينة أو منطقة جغرافية محددة ؛ فهى تحتوى على كل تيارات الفكر الانسانى التى سادت أوروبا فى أواخر القرن الثامن عشر وأوائل التاسع عشر ؛ وهذه التيارات كانت تتنوع باختلاف الزمان والمكان والكاتب ؛ بل انها تطورت من مجرد البحث عن أشكال جديدة فى حدود تقاليد واطر قديمة الى ثورة عارمة على كل ما هو قديم ومكرر ؛ وهذه التيارات يمكن تحديدها فقط من خلال الشكل والمضمون واتجاه الكاتب الفكرى ، وعموما فالمضمون الرومانسى يحتوى على الوصف العاشق لجمال المناظر الطبيعية ، والعودة الى عصور الفروسية ، والتغنى بالماضى المجيد للوطن ، وتقدير الفرد كانسان له كيانه الذى يجب أن يحترم ، وتأييد الفرد فى ثورته ضد المجتمع ، ودراسة الفنون المحلية والشعبية واستخراج الخصائص القومية والتراث الوطنى منها ، واطلاق قوى العقل الباطن مهما بدت غير معقولة ، وارتياد الأماكن الغريبة التى تثير فى الانسان أغرب الاحساسات مثل المقابر والخرائب فى ضوء القمر أو الجبال والتلال أثناء الأعاصير ، والاندماج مع عناصر الطبيعة الوحشية .

ولكن أهم خصائص الرومانسية هى الذاتية أو الفردية ، فغالبا ما نجد البطل الرومانسى دائرا داخل

دائرة ذاته المغلقة عليه ، سواء كان مطحونا تحت وطأة الحزن والكآبة والملل أو ثائرا عنيفا ضد ركود المجتمع ، وفى كلتا الحالتين فهو انسان غامض لا يثق كثيرا فى المنهج العقلانى . فهو يفضل الشعر على الفلسفة ، والعاطفة على المنطق والمثالى على الواقعى ، والأمل على التلاؤم مع الواقع .

ومن جهة التعبير الأدبى فالرومانسية تنادى بتحطيم القواعد والتقاليد القديمة والتركيز على التلقائية والغنائية والتعبير عن الأحلام والكوابيس والغموض وتحويل الأدب الى شعلة هادية للأجيال القادمة وليس مجرد تقليد القوالب القديمة ، ورغم أن التناقض كثيرا ما يطرأ على التيارات الداخلة فى الرومانسية الا انه يساعد على حيوية الحركة الأدبية واثرائها بالجديد من الأفكار والمضامين والأشكال التى أعلنها الأدباء الرومانسيون فى وجه الكلاسيكية التقليدية ، اذ أن الرومانسية فى منتصف القرن التاسع عشر تحولت الى حرب شعواء على الكلاسيكية .

الرومانسية الانجليزية

ترجع الرومانسية الانجليزية الى عام ١٧١١ عندما كتب شافتسبرى كتابه « الاخلاقيات » وفيه نادى بالايمان بالطبيعة كمصدر للخير والحق والجمال والعبقرية ، وان الغرائز التى جبل عليها الانسان لهى شىء مقدس ويجب أن

يجد متنفسا صحيا له ، ثم تبعه جيمس تومسون فى كتابه « الفصول الأربعة » عام ١٧٣٠ الذى تكلم فيه لأول مرة عن العاطفة الصادقة والطبيعة المنطلقة دون قيود ، وهى المضامين التى يجب على الشعر الجديد أن يحتضنها ، ثم يأتى ديوان الشاعر الانجليزى ادوارد يانج المسمى « خواطر المساء » عام ١٧٤٤ والذى يشمل الكثير من صور الكآبة والليل والظلام والقبور والعودة الى اطياف العصور الوسطى .

ولكن الرومانسية الانجليزية بدأت مرحلة النضوج بأشعار توماس جراى ووليام بليك وبلغت قمتها فى أشعار وردزورث وشيلى وكيتس وبايرون ، ورغم التطاحن الذى كان بينهم الا أن السمات الرومانسية الأساسية وحدت بينهم . ورفعت كتاباتهم وأشعارهم الى قمة الرومانسية الانجليزية وازدهارها ، فأشعارهم زاخرة بالعاطفة الجياشة والاحساس العميق والفردية المتطرفة والغموض الميتافيزيقى رغم انهم تغنوا بجمال الطبيعة الملموسة ، وكان لديهم ايمان عميق بأن الشاعر لا يكتب الا عن طريق الوحى ، وهذا الوحى يأتى عن طريق حلم مثلا كما فعل كولريدج فى قصيدة « كوبلاخان » أو عن طريق التعمق فى التصوف أو لمسة سريعة من الطبيعة تتمثل فى طيران قبرة أو عندليب مثلا ..

وتميزت ألمانيا بظاهرة أدبية غريبة لم تنفرد بها أية دولة أوربية أخرى ، فلم يحدث صراع بين الرومانسية الوافدة من انجلترا والكلاسيكية الراسخة فى ألمانيا بل قام تعايش سلمى بين الاتجاهين حيث كان هناك من الجمهور من يعجب بالاتجاهين فى آن واحد ويجد لكل منهما مذاقه الخاص وشخصيته المتفردة . فقد ترجمت أشعار تومسون وجراى وبليك وكولريدج وقوبلت بترحاب شديد . مما أدى الى تأثر الشعراء الألمان وبدء الرومانسية الألمانية بديوان « الكواكب والأفلاك » الذى ألفه شعراء مدرسة جوتنجن عام ١٧٧٢ ، وفى العام التالى ألف جيته روايته الرومانسية المشهورة « آلام فيرتر » وجاء شيللر بروايته « روبير » التى كتبها عام ١٧٨٢ . ولم يطلق هؤلاء الكتاب لفظ الرومانسية على أدبهم حتى عام ١٧٩٨ عندما جاء الناقد شليجل وبدأ يقارن بين الرومانسية والكلاسيكية ويبرز أوجه التناقض بين الاتجاهين .

يبدو أن السبب فى التعايش السلمى الذى حدث بين الكلاسيكية والرومانسية فى ألمانيا أن الألمان لم يكونوا يهتمون كثيرا بالاصطلاحات والتسميات بقدر اهتمامهم بالأدب الألمانى فى حد ذاته سواء كان كلاسيكيا أو رومانسيا . وقد أدى هذا النضوج الفكرى الى اتاحة الفرصة للتجديد فى الأدب خاصة والفن عامة دون أن يكون

هناك انحرافات عن الطريق السوى الذى يمجد الانسان كأحسن مخلوق على وجه البسيطة فالاصطلاحات لا تهم بقدر ما ينطوى الأدب القومى نفسه على نضوج وتجديد وتوسيع لرقعة التقاليد الأدبية بحيث تستوعب كل القوالب المستحدثة والأصيلة فى نفس الوقت ٠

التيارات الفرنسية

يعد جان جاك روسو رائد الرومانسية الفرنسية دون منازع . وربما يوجد من سبقه من الكتاب الفرنسيين الذين نادوا ببعض الآراء التى وردت فى كتاباته فيما بعد ، ولكن أسلوبه المتسق فى التفكير وطريقة حياته ومناخ عصره ٠ كل هذه العوامل اتحدت لكى تمنح لأعماله نفوذا لا يبارى وتأثيرا لا يمكن للكتاب الذين أتوا من بعده أن يهربوا منه ، لدرجة أنه يمكننا القول بأن انجازات شاتوبريان ومدام دى ستال فى عالم الأدب لم تكن بكافية حتى تمنح الدفعة القوية التى تؤثر فى مجرى التراث الأدبى وتشكل حركة جديدة ٠

ولعل العشرينيات فى القرن التاسع عشر كانت بمثابة الحرب الضروس بين الرومانسية والكلاسيكية ٠ وهى الفترة التى شهدت أول عرض لمسرحية « هيرنانى » لفيكتور هوجو ٠ كانت ليلة العرض الأولى بمثابة افتتاح العصر الرومانسى فى فرنسا لدرجة ان الجمهور هجم على المنصة

وحمل الممثلين والمؤلف على الأعناق خارج المسرح وهم بين هتاف وبكاء وبعدها لم تهدأ الحرب بين الرومانسية والكلاسيكية وهى ظاهرة لم يشهدها أى بلد أوروبى آخر وخاصة ألمانيا التى تمكنت من استيعاب الاتجاهين فى آن واحد ٠

ورغم أن المسرح الفرنسى كان ميدان المعركة الا أن المسرحيات الرومانسية الفرنسية لم يكتب لها البقاء كاحدى روائع الأدب الانسانى ٠ اذا أخذنا مسرحيات فيكتور هوجو على سبيل المثال فسنجد أن الدارسين أصبحوا مهتمين فقط ببعض مقتطفات شعرية منها لا أكثر ، وذلك على سبيل دراسة الشعر الفرنسى فى القرن التاسع عشر ، لأنها مسرحيات لاتحتوى على مقومات المسرح من شخصيات حية وبناء صلب وشعر درامى ، بل كانت مجرد قصائد رومانسية متتابعة يبث فيها العشاق الولهانون غرامهم واشتياقهم أما الرواية الرومانسية الفرنسية فقد تأثرت كثيرا بروايات السير وولتر سكوت عندما ترجمت الى الفرنسية ، فقد أعجب الروائيون الفرنسيون بروح الفروسية والاقدام والتضحية التى تميزت بها شخصيات سكوت ، ولكن الرواية الرومانسية لم تحرز نجاحا كبيرا ، وبذلك تكون الرومانسية قد تبلورت فى الشعر أساسا ٠

موقف ايطاليا وأسبانيا

لم تشهد ايطاليا نفس الحركة الرومانسية المعاصرة

من أواخر القرن الثامن عشر رغم ان اساطيرها وقصصها الخيالية وأحداثها التاريخية القديمة كانت زادا لخيال الكتاب بطول أوروبا وعرضها وعلى رأسهم شكسبير الذى استقى معظم مسرحياته الرومانسية من البندقية وفيرونا وفلورنسا ، بل انه لم يعبأ بتغيير أسماء شخصياته التى أطلق عليها نفس الأسماء الحقيقية للأبطال الذين عاشوا فعلا مثل روميو وجولييت مثلا ولكن رغم هذا التأثير الذى مارسته ايطاليا على الحركة الرومانسية فاننا لا نستطيع أن نقول ان هناك حركة رومانسية ايطالية تشبه مثيلاتها فى الدول الاوروبية الاخرى ، ومع ذلك فقد كانت هناك بعض التأثيرات التى بدأت حوالى عام ١٨١٥ بعد سقوط امبراطورية نابليون ، ولكن هناك ظاهرة غريبة فى ايطاليا وهى ارتباط الأدب بالسياسة فى ذلك الوقت بحيث دخلت الاصطلاحات السياسية ميدان الأدب والعكس • فمثلا أصبح اصطلاح « رومانسى » فى الأدب يعنى « ليبراليا » فى السياسة وهكذا • أما فى أسبانيا فقد تأخرت الحركة الرومانسية كثيرا ولم تستطع أن تشكل تيارا جديدا فى الأدب الأسبانى لأن الكلاسيكية المحافظة كانت راسخة الى حد كبير فى التراث الأدبى وفى الذوق العام على حد سواء ولذلك وصل المد الرومانسى ضعيفا ومنهكا عند حدود الشواطىء الاسبانية وليس هناك ما يقال عن الرومانسية الأسبانية أكثر من هذا •

السياسة والفنون الأخرى

ومنذ بدأت الحركة الرومانسية فى الأدب تشعبت آثارها الى الفنون الأخرى وخاصة التصوير والنحت والموسيقى عندما حاول الفنانون تحطيم القوالب القديمة واطلاق الحرية للتجريب والتعبير عن تلقائية الاحساس وعفوية العاطفة ، ولا شك أن أوبرات فاجنر التى فضل تسميتها بالدراما الموسيقية كانت تسير فى نفس الخط الرومانسى الذى رفض التقسيمات المصطنعة بين الفنون المختلفة لأن الفنون كلها تعبير عن جوانب الطبيعة الانسانية الواحدة ؛ وقد حمل لواء هذه الدعوة بعد فاجنر المدرسة الرمزية الفرنسية التى ترعرعت فى أواخر القرن التاسع عشر ، ولم يقتصر الأمر على مختلف الفنون بل توغلت الرومانسية فى السياسة وأصبحت مرادفا سياسيا لليبرالية القرن التاسع عشر التى تضع حرية الفرد فوق أى اعتبار آخر ، ثم انتقلت الى الدين وأخذت أشكالا متطرفة كثيرة ، فقد تطورت فكرة الحرية الفردية الى الالحاد عند شيللى الانجليزى وبودلير الفرنسى والى أشكال أخرى مناقضة تماما لذلك ، فقد كان هناك من الكتاب الرومانسيين من زاد تمسكه بدينه وخاصة عقيدته الكاثوليكية ، وأيضا دخلت الرومانسية الفلسفة وتجلت فى نظرية السوبرمان عند نيتشه ونظرية دفعة الحياة وتطورها عند برجسون وايوكين ودريتش •

وكما يحدث لأية حركة أدبية فقد بدأت الرومانسية فى الانحسار فى مطالع القرن العشرين عندما أعلن الناقد الفرنسى لاسير هجومه عليها بأنها تسلب الانسان عقله ومنطقه وتجعله مثل « الاهبل فى الزفه » ، وهاجم ايرفنج بابيت الرومانسية وخاصة جان جاك روسو الذى نادى بالعودة الى الطبيعة وقال انه لا خير فى عاطفة وخيال لا يحكمهما العقل المفكر والذكاء الانسانى والحكمة الواعية والارادة المدركة . وكان نتيجة هذا الهجوم أن نشأت الرومانسية الجديدة الممثلة فى ميدلتون مرى وفوسيه ودعوتهما الى الربط بين العاطفة التلقائية والارادة الواعية فى وحدة فكرية وعاطفية لاتنفصم ولكن لم يستجب المفكرون لهذه الدعوة وخاصة السيرياليون الذين حطموا المنطق المألوف تماما وأطلقوا قوى العقل الباطن الكامنة ، كانت السيريالية هى الاستمرار الجديد للرومانسية القديمة التى أثبتت أنها مذهب انسانى يستطيع التطور مع احتياجات الانسان الروحية .

الواقعية

بدأت الواقعية أساسا فى الفلسفة وكان المقصود بها هو دراسة أى موضوع كشىء قائم بذاته بصرف النظر عن مظهره أو علاقته بالتجربة الانسانية الشاملة ، وبمعنى آخر فآن أى شىء فى العالم هو « واقع » فى ذاته وليس لمجرد ان الانسان يشعر بوجوده ، فالوجود فى الفلسفة الواقعية القديمة شىء مطلق وعلى الفيلسوف أن يدرس هذا الوجود بصرف النظر عن فكرته أو اتجاهه الشخصى بالنسبة للموضوع ، بل ان مكونات الكون موجودة بطريقة ما قبل أن تلبس الأشكال المادية وتتخذ الصورة التى يستطيع الانسان أن يراها بها ، وكان أول ذكر لهذه النظرية الفلسفية فى كتاب جمهورية أفلاطون .. الباب العاشر ، وقد اعتبرها أفلاطون الفلسفة المناقضة للفلسفة الاسمية التى كانت سائدة فى عصره ، والتى تقول ان الأشياء توجد

بمجرد اطلاق الأسماء عليها ، لأن الشيء بدون اسم ليس
له أى وجود ، أما الفلسفة الواقعية فتؤكد ان الشيء موجود
وواقع بالفعل ولكن تعرف الانسان عليه لا يأتى الا بعد
تسميته ، وهذا راجع الى قصور فى ادراك الانسان للواقع
وليس لأن الواقع غير موجود أصلا ٠

ما بعد افلاطون

ولم تهدأ المعركة بين الفلسفة الواقعية والفلسفة
الاسمية بعد افلاطون ، بل ظلت مشتعلة حتى العصور
الوسطى وأصبحت أهم موضوع فى الفلسفة يطرح للبحث
والجدل من حين لآخر ، وكان الفلاسفة انسليم وابيلارد
وويليام الاوكامى من اعلام هذا الجدل المتشعب ، وتحول
بعد ذلك الى دراسات للعلاقة بين اللغة والتفكير وهو ما تطور
فى عصرنا الحديث الى علم اللغويات ، وما تحويه من فقه
لغة وصوتيات وقواعد النحو والصرف وتركيب الجمل
وأسلوب الانشاء ٠٠ الخ ، وكان الكتابان اللذان افتتحا
هذا المعركة المستمرة هما كتاب و ٠ م ٠ ايربان عن « اللغة
والواقع » الذى صدر عام ١٩٣٩ وكتاب براند بلانشارد
عن « طبيعة التفكير الانسانى » عام ١٩٤٠ ٠

وانتقل الصراع فى الفلسفة بين الواقعية والاسمية الى
الصراع بين الواقعية والمثالية ، وأصبحت الاثنتان على طرفى
نقيض ، الواقعية تقول بأن للواقع وجودا منفصلا عن تفكير

الانسان ، وان التفكير ليس سوى اكتشاف ما هو واقع
بالفعل ، بينما المثالية تنادى بأن الحقيقة الكاملة لا توجد
الا فى فكر الانسان الذى يضفى على الموجودات معناها ،
وبالتالى يمنحها صفة الوجود ولا يوجد هذا الواقع الا بالقدر
الذى يستوعبه عقل الانسان ٠ وهذا تقريبا تكرار لنفس
المعركة التى كانت سائدة أيام أفلاطون بين الواقعية
والاسمية ٠

ولكن الذى يهمنا فى هذا المجال ان ارتباط الفلسفة
المثالية بالرومانسية الأدبية هو الذى احال الواقعية الى
مذهب أدبى له خصائصه وملامحه المميزة ، لأن الأدب
كثيرا ما يستقى مضمونه من الفلسفة ، فالتناقض الذى حدث
فى الفلسفة بين الواقعية والمثالية هو النسخة الفلسفية
للتناقض الذى وقع فى الأدب بين الرومانسية والواقعية ٠

النقد الأدبى

ونفس التناقض الذى حدث بين الكلاسيكية
والرومانسية فى أواخر القرن الثامن عشر هو الذى وقع
بين الرومانسية والواقعية ، ولكن هذا لا يعنى ان الواقعية
مرادف للكلاسيكية لأن الواقعية لم تبدأ بتقليد النماذج
الأدبية القديمة ولكنها بدأت بتقليد الواقع وتقديم صورة
فوتوغرافية له ، فالأديب الواقعى التقليدى لابد أن يستقى
مضمونه من الواقع المعاش بصرف النظر عن احساساته

الشخصية تجاه هذا المضمون ، لأن مهمته تتركز فى تقديمه الى القارئ فى موضوعية وحيادية كاملتين ، أى أن قلم الأديب الواقعى لا يختلف عن عدسة المصور الذى لا يفعل شيئا سوى اختيار المنظر ، فهو مجرد اداة توصيل بين المنظر أو المضمون وبين المشاهد أو القارئ ، وهنا يشترك الفيلسوف الواقعى مع الأديب الواقعى فى أنهما يؤمنان بأن هناك نظرة موضوعية خالصة تجاه الواقع لا تتأثر بأية اهواء أو ميول أو انحيازات .

كان هذا هو المعيار النقدى الذى أتبعه النقاد فى أواخر القرن الثامن عشر وبامتداد القرن التاسع عشر فى تقييمهم لاعمال الأدباء الواقعيين ، وكان أى عمل يحكم عليه بالفشل اذا حاول الكاتب أن يدخل فيه اتجاهاته الشخصية ، ولعل هذا المنهج الصارم الذى طبقه نقاد الواقعية هو السبب فى اندلاع الثورة الرومانسية التى حطمت كل هذه القوالب ، فلم يكن للأديب الواقعى ان يطلق العنان لخياله لأن عليه تصوير ما يرى من مناظر وشخصيات حوله ، وعليه أيضا أن يعالج الأحداث الجارية والمعاصرة والتقاليد والعادات التى تؤثر فى سلوك الناس وتفكيرهم ، وأن يرصد التفاصيل الدقيقة للشخصيات والموقف والأماكن مهما كانت تافهة أو ذات ارتباط واه بالخط الأساسى للعمل الأدبى ، وان يقدم نسخة طبق الاصل للهجات المحلية ولغة السوقة ، ولا مانع من ان يستخدم الاصطلاحات الفنية التى يتداولها الناس فى المصالح والادارات الحكومية

والمحافل العلمية لأن هذه الاصطلاحات هى خلاصة تجربة المختصين فى الواقع . وأيضا فانه من المتاح للأديب الواقعى أن يدخل فى عمله نصوص المستندات الرسمية والخطابات الشخصية والمذكرات اليومية التى قرأها الناس من قبل خارج عمله الأدبى حتى يوحى للقراء بالارتباط الوثيق بين عمله وواقعهم المعاش ، وان عمله لا يعتمد على الخيال فى شئ بدليل أن التسجيل الحرفى للواقع يلعب دورا هاما فى تكوين عمله .

المدرسة الطبيعية

وقد حدث ارتباط مصطنع بين المدرسة الواقعية والمدرسة الطبيعية لعدم وضوح الفواصل بين الاتجاهين وخاصة فى أواخر القرن التاسع عشر وبداية العشرين ، لأن منطلق أدب الطبيعية كان من الواقع ولكن أسلوب المعالجة كان مختلفا تماما الاختلاف عن الواقعية التقليدية التى لم تحاول أن تقول شيئا من خلال التصوير والوصف بعكس الطبيعية التى كانت تهدف الى بلورة الواقع حتى يراه الناس فى ضوء جديد وليس كما هو فى الواقع التقليدى . لأن اصرار الأديب الواقعى على وصف الواقع من الظاهر فقط أفقده القدرة على النظر الى الأشياء نظرة متكاملة وشمولية ، وغالبا ما يكون الواقع الفعلى فى الحياة أكثر بهاء من الواقع الموصوف فى الرواية مثلا والناس تفضل الأصل دائما على الصورة ، وهذا ما حاولت المدرسة

الطبيعية أن تتجنبه ، فلا يعقل أن يتناول الأديب مضمونا ما بالتشكيل وهو فاقد للاهتمام الشخصى به ، ذلك الاهتمام الذى يمكنه من رؤية العلاقة الجدلية بين الواقع والانسان ، فالطبيعة عامة ليست بهذا الثبات أو الاستاتيكية التى تفرضها المدرسة الواقعية ، بل هى فى حركة دائبة وتطور مستمر ، ومجرد التصوير الفوتوغرافى تجميد للحركة الحية والفن بطبيعته لا يحتمل هذا التجميد .

ومع ذلك فلا توجد حدود فاصلة بين الطبيعية والواقعية وخاصة بعد أن تطورت الواقعية على أيدى كبار الروائيين من أمثال جوستاف فلوبير وارنولد بينيت والأخوان جونكور ، الذين نادوا بأن الموضوعية الحيادية فى الأدب لا تكمن فى مجرد تصوير الواقع تصويرا مجردا من كل ميل شخصى للأديب ، ولكنها توجد فى الموضوعية التى يخلق بها الأديب عمله بحيث يتخذ شكلا محددا خاصا ومستقلا عن المضمون الواقعى الذى صدر عنه ، وان هناك فارقا شاسعا بين الواقع الحياتى والواقع الفنى ، وعلى الأديب الواقعى أن يخلق واقع عمله من داخله ، والا يعتمد على أية مصادر خارجة عن شكله الفنى بعد الانتهاء من تأليفه والا انتهى بانتهاء الواقع المعاش المتغير دوما ، وقد اطلق على هذا الاتجاه الواقعية الحديثة التى ثارت على كل تقاليد الواقعية القديمة لأنها نادت بموضوعية الشكل الفنى وليس بموضوعية التصوير والتقليد المجرد ...

ويقول ارنست فيشر فى كتابه « ضرورة الفن » ان الواقعية النقدية فى الأصل هى نتيجة للاحتجاج الرومانسى على المجتمع الصناعى الذى يطغى على حقوق الفرد ، وبذلك تكون الرومانسية مرحلة سابقة للواقعية النقدية ، فجوهر الأدب لا يتغير من أساسه لأن جوهره من جوهر الانسان ، ولكن الذى يتغير هو أسلوب التناول والمعالجة عندما يصير أكثر موضوعية وأقل ذاتيه ، وان كانت الواقعية تخالف الرومانسية فى انها تستمد مادتها من واقع الحياة ، الا أن الواقعية الأدبية أولا وأخيرا فن ، والفن بطبيعته اختيار ، ومجرد اختيار الأديب الواقعى لمضمون معين معناه ابراز وجهة نظره تجاه الحياة والمجتمع وأيضا فان المضمون لابد أن يمر بنفس الأديب قبل أن يتشكل ويخرج الى الوجود ، وفى هذه الأثناء يتشكل طبقا لمكونات الأديب ووجدانه وثقافته وكل ما يؤثر فى معالجته للموضوع ، ولذلك حرص النقاد فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر على تحديد معنى الواقعية وتعريفها بأنها الاتجاه الذى يتحدد باختيار الأديب لمضامينه ، ثم بوجهة النظر التى ينظر بها الى هذه المضامين ، وعلى هذا الأساس انقسمت الواقعية الى واقعية نقدية وأخرى اشتراكية .

اما الواقعية النقدية فقد ظهرت منذ أوائل القرن التاسع عشر وسارت موازية للمدرسة الرومانسية ، فبينما

كان الرومانسيون الفرنسيون مثلا يكتبون أعمالهم المنطلقة والتلقائية والخيالية التى تصور الذات الانسانية الثائرة والعواطف النفسية الجامحة على نحو ما نرى فى أعمال هوجو وموسيه ولا مرتين ، نجد الواقعيين من أمثال فلوبير وبلزاك وموباسان واستندال يحاولون النظر الى الواقع نظرة تكشف عن حقيقته بعيدا عن الظاهر الزائف الذى يتحلى بالاخلاق والمثل الخيرة على سبيل تغطية مطامعه الخبيثة ، والواقعية النقدية بطبيعتها تميل الى التشاؤم لأن الشر بالنسبة لها عنصر أساسى فى النفس البشرية ، وهى ترى ان كل مهمتها تتركز فى الكشف عن حقيقة الطبيعة البشرية ، أما تغييرها أو تحطيمها أو اصلاحها فليس من اختصاصها لأن الفنان ليس مصلحا اجتماعيا يبحث عن اجابات وحلول لمشاكل المجتمع ولكنه يكتفى بالقاء الاسئلة التى تكشف الواقع وتعريه مهما كانت الحقيقة قاسية ومؤلمة ، وهو لا يستمد مضامينه من حياة طبقة اجتماعية معينة ، فمثلا نجد بلزاك يتناول كل الطبقات والبيئات والمستويات الاجتماعية والثقافية ، لأن الواقعية النقدية تنظر الى المجتمع ككل .

الواقعية الاشتراكية

كان جوركي هو أول من صاغ اصطلاح الواقعية الاشتراكية كمقابل مضاد للواقعية النقدية وحاول تطبيقها فى أعماله ، وفى بلورتها فى اتجاه أدبى له ملامحه

المتميزة، لكنها تطرفت بعد ذلك فى العشرينيات والثلاثينيات والأربعينيات من هذا القرن وأصبحت الرجعية والتقدمية اللعبة المفضلة لأدباء الواقعية الاشتراكية ، ولكنهم نسوا فى خضم هذا الغرام بتوزيع الاتهامات انهم فنانون فى المقام الأول .

فرانز كافكا

ويهاجم كافكا كلا من الواقعية النقدية والواقعية الاشتراكية بقوله انه من غير الممكن ان يحكم على حالة من الحالات أو مضمون من المضامين سوى شخص مشترك فيها بتفكيره وكيانه ووجدانه ، لكنه ما دام مشتركا فيها فلا يمكن ان يصدر عليها حكما ، ولذلك لا توجد فى عالمنا هذا امكانية لاصدار حكم موضوعى على الأشياء ، وانما هناك أمل فى ان تتحقق هذه الامكانية فى عصر ما من العصور . ويشترك روبرت لويس ستيفنسون مع كافكا فى الهجوم على الواقعية عندما يقول أن الرومانسية هى الأدب الواقعى الحقيقى الذى لا يحاول الهروب من الذات بل يصر على مواجهتها وتحليلها حتى يتعرف عليها الانسان ويتمكن من التحكم فيها وتوجيهها ، فهو يقول فى كتابه « ذكريات شاردة » الذى صدر عام ١٨٨٨ فى فصل تحت عنوان « حملة الفوانيس » : ان الواقعية التقليدية فى الواقع هى هروب من المواجهة عن طريق تقديم صور تغنى عن الاصل ، فليست هناك حقيقة خارجة عن ذات الانسان

لأن الانسان لا يعيش فى الواقع ولكنه يعيش فى وجدانه وعقله اللذين يخلقان له الحقيقة كما يريانهـــا ، وبالتالى فليست هناك حقيقة مطلقة وانما تختلف هذه الحقيقة من ذات الى أخرى ، ويقول ستيفنسبـــون فى دراســة قصيرة بعنوان « ملاحظات على هامش الواقعية » أن الواقعية لا يمكن أن تصـــل الى هذه الحقيقة الموضوعية لأنهـا غير موجودة أصلا ، وانما الواقعية مجرد أسلوب مختلف يتناول نفس المضامين التى يعالجها الأدب الرومانسى أو أى اتجاه أدبى آخر ، لأن كل ما يقع فى الفن له واقعه الفنى بصرف النظر عن واقعه الحياتى .

مستقبل الواقعية

ومهما تبلغ الرغبة فى التزام موقف موضوعى ، وفى تصوير المجتمع بكل ما فيه من تداخل وتعقيد ، وفى عرض الواقع كما هو بالفعل فان ذلك لا يتحقق الا بطريقة نسبية ولكن فى وسع الفنان أو الأديب أن يختـــار وجهـــة نظر لا يرى منها غير تفاصيل تافهة لا تؤثر فى القارىء وتغـــير من تفكيره ، أو وجهة نظر يستطيع أن يرى بها قطاعا كبيرا وهاما من الواقع أثناء تحوله وتطوره وخلقه لواقع جديد بكل ما فيه من صدق وتناقض ، يضرب الناقد ارنســـت فيشر المثل بالروائى الفرنسى الواقعى استندال الذى كان فى حكمه على الواقع الاجتماعى لعصره فى الأيام التـــالية للثورة ، أصدق بكثير من حكم الرومانسيين المتطلعين الى

الوراء والماضى ، لا لمجرد أن موهبته كانت أعظم ، ولكن لأن وجهـــة نظره التى اختارها مكنته من ان ينفذ ببصره الى أبعد ويرى رؤية أوضح ، ومع هذا فقد كان استندال غير قادر على تصـــوير كل حركة الواقع تصويرا موضوعيا فقد لجأ مرات عديدة وبوعى تام الى ذاته حتى ترشده الى الأسلوب الذى يخلق به أعماله الأدبية . ومهما هوجمت الواقعية فهى اتجاه راسخ فى الأدب خاصة والفن عامة شأنها فى ذلك شأن باقى الاتجاهات الفنية ، وان كانت هذه الاتجاهات فى حقيقة الأمر هى مجرد تقسيمات نقدية وتصنيفات منهجية يقوم بها النقاد من أجل أغراض الدراسة والتحليل والتوضيح ، اما الأدب بطبيعته الخلاقة فلا يمكن أن يخضع لهـــذه التصنيفات التى قد تتعســـف فى بعض الأحيان ، لأنه يمكن لعمل أدبى واحـــد أن يحـــوى عديد الاتجاهات من كلاسيكية ورومانسية وواقعية وسيريالية ... الخ ومع ذلك يظل عملا عظيما لأن هذا يدل على ثرائه الفنى وخصوبته الخلاقة .

المثاليّة

منذ أفلاطون أصبح تصوير المجتمع المثالى الخالى من البؤس والشقاء والاذلال هدف معظم الأدباء الذين عالجوا هذا الموضوع الحيوى · هناك مثل أعلى لابد أن تصل الحيـــاة اليه حتى تستحق الاستمرار فى الوجود ، ومعنى هذا أن تصوير الحياة فى جوهرها المثالى الكامل لا يعنى مجرد القاء ضوء صادق على طبيعتها الحقة ، ولكنه يرمى أيضا الى ابراز امكانيات التطور الذى يجب أن يشق طريقه ابتداء من الواقع وانتهاء بالمثـــل ، ويبدأ مفهوم المثالية فى الأدب « بجمهورية أفلاطون » التى حدد فيها الخصائص التى يجب أن يتميز بها أى مجتمع انسانى مثالى ، ولكن هذه الخصائص ظلت مجردة لأنها لم تجد بعد الأعمال الأدبية التى يمكن أن تتقمصها ·

بعد أفلاطون جاء عالم الدراسات الانسانية فى عصر النهضة السير توماس مور وكتب كتابه الشهير « يوتوبيا » الذى أوضح فيه العالم المثـــالى الذى يجب أن يحققه كل نشاط انسانى ، وبعد هـذا الكتاب انقسمت المثالية الى قسمين : المثالية الهروبية والمثالية البناءة ، وخاصة بعـد أن لمح توماس مور الى الفارق بينهما ، فالمثالية الهروبية تجنح الى الخيال المسرف ، وتخلق عالما كله أوهام جميلة وبشر يقتربون فى صفاتهم من الملائكة ، والكاتب لا يهتم الا باثارة خيـــال القارىء ومنحه فرصة جميلة لكى يقضى وقتا رائعـــا يهرب فيه من وطأة الواقع الجاثم على كاهله ولا يهم انه سيعود الى هذا الواقع أن عاجلا أو آجلا ، ولكن المهم أنه تمكن من سرقة بعض السويعات لكى يريح أعصابه المنهكة · فالرواية المثالية الهروبية حلم جميـــل لابد ان يستيقظ منه القارىء ، وقد اختلف النقاد وعلماء النفس فى أثر هذا الحلم على نفسية القارىء ، فبعضهم قال ان القارىء ينتهى من قراءة مثل هذه الرواية وهو أشد اقبالا على الحياة ومواجهة للصعاب كنتيجة للرحلة النفسية التى مرت بها أعصابه · والبعض الآخر يقول ان العكس هـــو الذى يحدث تماما لأن القارىء بعد أن يضع الرواية جانبا يرى الدنيا أشد قتامة بالمقارنة بالعالم الوردى الذى كان يعيشه مع أبطال القصة ، ولذلك فان نقمته على أحوال الدنيا تشتد ، وربما زاد سخطه ورفضه الى حدود لا يعلم مداها الا الله ، ولكن يبدو ان الاثر الذى تحدثه الرواية يختلف من قارئ الى آخر نظرا لأن نفسيات القراء تختلف

عن بعضها البعض اختـــلاف بصمات الاصابع ولا يمكن تصنيفها بهذا العسف تحت بنود ثابتة ٠

ومن أشهر الروايات التى تنتمى الى الاتجاه المثالى الهروبى رواية « مدينة الشمس » لتماسو كامبـا نيللا ورواية « الجنس البشرى القادم مع المستقبل » لبالورليتون والروايتان مستلهمتان من كتاب توماس مور « يوتوبيا » أو « العالم المثالى » ، لكن مع جنوح شـــديد الى الخيـال المتطرف الذى يحيل البشر الى أطياف سارية والمواقف الى أحلام وردية ٠ ولا شك فان المثالية الهروبية مرتبطة أشد الارتباط بالرومانسية المتطرفة وأدب العاطفة المسرفة التى تهرب م مواجهة حقائق الحياة باجترار الأحلام الجميلة ٠

الاتجاه البناء

ومنذ القرن الثامن عشر بدأ الاتجـاه البناء والأكثر واقعية يلون المثالية بلون علمى مدروس كمـا يبدو فى رواية كابيه « رحلة الى ايـكاريا » عام ١٨٤٥ ، ورواية أدوارد بيلامى « النظر الى الخلف » عام ١٨٨٨ ، وهاتان الروايتان تقدمان خطة أو برنامجا محددا من أجل تحسين الواقع ورفع مستواه الى آفاق عالم المثل ، ولكن يبدو أنه من العسير وضع حد فاصل بين المثالية الهروبية والمثالية البناءة ، لأن الأخيرة قدمت خططا لتحسين الواقع من محض خيال الروائى أيضا ، وهناك بعض الأعمال الأدبية التى

جمعت بين الهروب والبناء فى ان واحد ، فمثلا كتـاب وليم موريس المسمى « أخبار من اللامكان » عبارة عن موال طويل جميل يتغنى بالبساطة والبراءة والسعادة الموجودة فى عالم القرية النائية عن صخب المدينة ، وفى نفس الوقت كان هـذا الكتـاب تمهيدا لحركة « الجاردن سـيتى » أو « المدينة الحديقة » التى بدأها جيمس سـيلك باكنجهام بكتابه « الأمراض القومية والأدوية العملية » وهو الكتاب الذى كان مصدر الوحى بالنسبة لأعمال أدبية كثيرة تحمل لواء المثالية العلمية ، كما نجـد فى رواية ابنزر هاورد « المدن : حدائق الغد » عام ١٨٩٨ ، ونفس الاتجاه نجده فى رواية الأمريكى بيـلامى « النظر الى الخلف » والتى تحكى قصة شاب من بوسطن استيقظ ذات صباح فوجد نفسه فى عالم مثالى لا يمت الى عالمنا هذا بصلة ، والرواية كلها سرد لهذا العالم الوردى الجميل ، ولم يكن بيـلامى أول من تزعم هذا الاتجاه فى الأدب الأمريكى بل سبقه الى هذا هوثورن ، ولكن هوثورن كان يميل الى الاصـلاح الاجتماعى والوعظ الاخلاقى وكان هذا الأثر واضحا فى الملحق الذى الحقه بيلامى فى نهاية روايته بعنوان «المساواة» وفيه يتكلم عن المسـاواة كنقطة الانطلاق الى عالمه المثالى ٠

ومعظم الكتاب المثاليين وخاصة الروائيين لم يحاولوا اتباع منهج أفلاطون العلمى فى جمهوريته ، بل اعتمدوا فى اقناعهم للقارىء على ارسال أبطالهم فى رحلات الى بلاد

بعيدة أو رحلات عبر الزمن وذلك بالانتقال فى الزمن عبر
الاحلام التى كانت بمثابة القنطرة التى تفصل بين عالم
المثال ودنيا الواقع ، ولكن كثيرا من النقاد من أمثـال
جيمس هيرتزلر فى كتابه « تاريخ الفكر المثـالى » عام
١٩٢٣ ، وليونيل ما مفورد فى كتابه « تاريخ الأدب المثالى »
عام ١٩٢٢ ، وكارل مانهايم فى كتابه « العقيدة المثالية »
عام ١٩٣٤ . وكتاب ف . ت . راسل « جولات فى عالم
المثال » عام ١٩٣٢ ، كل هؤلاء يهاجمون الأدب المثـالى
على أســاس أنه مجرد مسـكن مؤقت لآلام البشرية .
ويستشهدون بمواطنى وليم موريس فى « أخبـار من
اللا مكان » وهم الذين يعيشون فى انجلترا من صـنع
خياله البحت ، ويطالعون روايات القرن التاسع عشر التى
تغلف الشقاء والبؤس بغلالة رقيقة من المثالية والرومانسية
الحالمة بدلا من تعرية الواقع حتى يمكن معالجته فى ضـوء
علمى ، حتى عالم الغد المثالى الذى يتطلع اليه الأديب نجده
يتحقق فى أعماله دون صراع أو كوارث أو صدمات ، رغم
ان هذا ضد طبيعة الحياة التى تنهض على الحرب الدائمة
بين المتناقضات . ولذلك فمعظم هذه الروايات تخلو من
الصراع الدرامى الذى ترك مكانه للوعظ والتسبيح بحمد
العالم المثالى القادم ، وان كان هناك جمهور من القراء لمثـل
هذا الأدب فمرجعه الى عنصر الابهار الموجود فى الخيـال
المتطرف ، ولكنه يفتقد دون شـك عنصر الاقناع الفنى .

السـخرية والتكهم

ولكن لا يعتمد كل الأدب المثالى على خلق عالم الغد ،
بل هناك بعض الاتجاهات التى تهدف الى معالجة الواقع
المعاصر بالفعل وذلك عن طريق خلق دولة خيالية تتيـح
للروائى عن طريق التلميح والغمز واللمز والرمز أن يشهر
أسلحة السخرية والتهكم من الأوضاع الاجتماعية الراهنة ،
ويعد كتاب « كليلة ودمنة » رائدا فى هذا المجـال ، لأنه
يخلق عالما خياليا تتحدث فيه الحيوانات والطيور على سبيل
التفكهة ، ولكن الهدف الكامن خلفه هدف جاد تمـاما ،
ونفس المنهج اتبعه بعد ذلك جوناثان سـويفت فى روايته
الشهيرة : « رحلات جاليفر » الزاخرة بالرموز والايحاءات
التى تلمح الى الأوضـاع السياسية والحزبيـة المعاصرة
وكذلك كتب صمويل باتلر روايته « ايروهون » على نفس
المنوال ، ولـكن رواية باتلر كانت أكثر الروايات المثالية
صرامة فى المنهج العلمى الذى اتبعته ، فقد اعتمدت على
النظريات السياسـية والتعليمية والتربوية والسيكلوجية
التى كانت سائدة فى أواخر القرن التاسع عشر وأوائل
الحالى ، ولذلك فان أثر هذه الرواية كان اجتماعيا وسياسيا
واقتصاديا أكثر منه أثرا فنيا وأدبيا وروائيا .

ويبدو أثر رواية « ايروهون » لصمويل باتلر واضحا
فى منهج المفكر الاجتماعى فورييه الذى اقتبس فكرة الجيوش
العمالية وحركة الحفاظ على العوامل البناءة والدافعـة فى
التركيب الاجتماعى من باتلر ورغم المثالية التى ميزت أفكار

فورييه بناء على تأثره بباتلر الا انها أدت بعد ذلك الى المنهج العلمي المدروس الذى نادى به روبرت أوين وأصر على اتباعه فى التخطيط لأى مجتمع جديد ٠

المنهج العلمى

ولا شك فان للأديب المثالى كثيرا من الجوانب الايجابية رغم اتهامه دائما بالهروبية والسلبية التى تغمض أعينها عن حقائق الحياة ، ومن هذه الجوانب توجيه أنظار الناس الى أن هناك دائما امكانية التغيير الى الأحسن والتطوير الى الأمثل ، وأنه لا يعقل أن تظل الحياة ثابتة فى مكانها ، فالطموح الى تحقيق المثل الأعلى هو الفارق الأساسى بين الانسان وغيره من الكائنات الاخرى ، وكثيرا ما تسيطر العادة والرتابة والتكرار على حياة الانسان فيظن فى فترة من الفترات أن الحياة لا تسير ، وانه لا توجد سوى حدود الواقع الراهن للتحرك داخلها وهنا يدق الأدب المثالى على باب الانسان لايقاظه من غفلته ، اذ أن سنة التطور ذاتها تدل على أنه لا يوجد ما يسمى بالواقع وما يسمى بالمثال ، لأن الواقع نفسه كان مثالا فى حد ذاته الى أن استطاع الانسان تحقيقه فأصبح واقعا ، وبذلك يكون المثال امتدادا طبيعيا للواقع وليس نقيضه ، وهناك فكرة تقول أن المثال ذاته واقع طالما أنه يقع فى فكر الانسان وخياله ولا يبقى سوى أن ينفذ ويطبق باخراجه الى حيز الوجود المادى ، لأن المادة

تبدأ دائما بالفكر ، ولذلك فالأدب المثالى لا يخلو من المنهج العلمى ، وحتى فى أشد حالاته هروبية وسلبية فانه على الأقل يلمح الى القوى الدفينة والكامنة فى الانسان ولا يستطيع استغلالها لأنه نسيها بحكم الحياة الرتيبة التى كثيرا ما تحيله الى كيان آلى ٠

واذا كان بعض القراء يستمتعون بالأدب المثالى على سبيل التسلية وتزجيه وقت الفراغ ، فهو لا شك يمكنهم من القاء نظرة جديدة الى الواقع الذى يحيط بهم من كل جانب وعملية اثارة الخيال لها جانب ايجابى أيضا وليست مجرد هروب ، فاثارة الخيال تؤدى فى أحيان كثيرة الى اعمال الفكر واطلاق ملكات الانسان الكامنة ، عندئذ يشعر أنه آن الأوان لتغيير حياته ، أما كيف يغير حياته فهذا ليس من وظيفة الأدب ، ولكنه وظيفة العلوم الطبيعية والانسانية بصفة عامة ، فالأدب يقوم بدور الرائد وليس التابع ، وعليه أن يلمح ويسأل ويشكك ويثير المشكلات المختبئة بالقاء الضوء عليها ولكن ليس عليه أن يجيب أو أن يحل المشكلات لأن هذا هو الدور التكميلى الذى يجب أن يقوم به العلم الذى لا يناقص الأدب ولكنه يكمله ٠

الحق والخير والجمال

ويقترب الأدب المثالى كثيرا من الفلسفة لأنه يبلور مباحث الفلسفة الثلاثة الرئيسية : الحق والخير والجمال ، وكانت الروائية الانجليزية جورج أليوت « مارى أن

ايفانز » تقول أنه لا خير فى فن روائى لا يجسد الحق ولا يسعى الى الخير ولا يحقق الجمال ، كذلك الروائى الروسى ليوتولستوى الذى حول قصصه ورواياته الأخيرة الى تطبيقات فنية لمبادىء الحق والخير والجمال ، ولكن شكسبير ودستيوفسكى اعتبرا المثالية فى الأدب محاولة للتعرف على الوجود الروحى للانسان وملامسة الظواهر الميتافيزيقية والكونية التى تختفى وراء الحياة الدنيا وتأتى فى عالم ما بعد الموت وخاصة أن العلوم التجريبية والطبيعية مازالت عاجزة عن اكتناه أسرارها ، وفى هذا يبدو التناقض واضحا بين المثالية والطبيعية التى تضع الانسان فى حدود الواقع بكل تفاصيله الدقيقة بحيث لا يستطيع التطلع فيما وراءها .

والأديب المثالى يحاول الكشف دائما عن الطبيعة الخيرة والجميلة للانسان ووضعها أمامه حتى يرى السمو الذى خلقه به الله ، والشر بالنسبة للأديب المثالى شىء عارض وعابر فى حياة الانسان ، لأنه غالبا ما يكون نتيجة للضغوط الاجتماعية المؤقتة ، ولكن الانسان بطبيعته يطمح الى الحق والخير والجمال ، ولو وضع فى مجتمع مثالى لما حاول أن يمارس حيوانيته أو يدمر الآخرين ، والروائيان الانجليزيان صمويل ريتشاردسون وانتونى ترولوب خير من يمثل هذا الاتجاه المتفائل والمؤمن بالحياة والانسان ، وغالبا ما تنتهى روايات أمثال هذين الكاتبين نهاية سعيدة معبرة عن الأمل والرجاء فى المستقبل وانتصار الخير على

قوى الشر ، وهنا يبدو التناقض واضحا بين تفاؤل المثالية وتشاؤم كل من الطبيعية والواقعية النقدية من المصير الانسانى ، ولكن أحيانا يكون تفاؤل المثالية مفتعلا لأن الأديب يجد لزاما عليه أن ينهى روايته نهاية سعيدة حتى ولو لم تكن متمشية مع المجرى الطبيعى للأحداث والمواقف . لمجرد أنه يريد اثبات أن الخير لا بد أن ينتصر فى نهاية الأمر مما يضطره الى التدخل بنفسه وتوجيه دفة الأحداث الوجهة التى يراها هو وليست الوجهة التى يراها العمل الأدبى .

ونظرا للتناقض الواضح بين المثالية وكل من الطبيعية والواقعية ، فقد اقتربت المثالية كثيرا من الرمزية التى سادت القرن التاسع عشر وخاصة فى شعر بودلير وتلاميذه ، وكتبت الناقدة الفرنسية دوروثى نوليز فى كتابها «التأثير المثالى على المسرح بعد عام ١٨٩٠ » الذى نشر سنة ١٩٣٤ تقول : ان الرمزية الفرنسية بالذات ليست سوى الامتداد الحديث للمثالية التى بدأت من جمهورية أفلاطون وهى صيغة جديدة لها تتناسب والروح المعقدة للعصر الحديث .

من أقوال النقاد

ويقول الناقد الألمانى برونشفيج فى كتابه « المثالية المعاصرة » الذى صدر عام ١٩٠٥ أن المثالية كانت تطلق على الناقد الذى يحلل الأفكار الواردة فى العمل الأدبى

أولا فى ضوء المثل العليا للفلسفة المثالية : الحق والخير والجمال ، أى أنه كان يهتم بالمضمون أولا ثم يتناول الشكل فيما بعد ، لأنه كان يعتقد أنه لا خير فى شكل جميل يحتوى على أفكار بالية واراء متعفنة بل انه ذهب الى أن الشكل الجميل لابد ان يحتوى على مضمون جميل بحكم انه لا يمكن الفصل بين الشكل والمضمون ، ويستشهد الناقد ج٠ب٠ ادامز فى كتابه « المثالية والعصر الحديث » الذى صدر عام ١٩١٩ باراء الفلاسفة الألمان شوبنهور وهيجيل والشعراء الانجليز بوب وشيللى والمفكر الأمريكى ايمرسون وخاصة فى مقالته التى كتبها عن الطبيعة ، ويقول ان العمل الأدبى لابد أن يحتوى على أفكار انسانيه بناءة ، لأن الأدب عامة مثالى وأخلاقى بطبيعته ، أما العمل (الأدبى) المحكم البناء والمحتوى على أفكار هدامة فمثله فى ذلك مثل الجريمة الكاملة التى تدل على براعة مرتكبها وحنكته ، ولكنها تدل فى نفس الوقت على اجرامه وحيوانيته والبراعة هنا ليست من الانسانية بشىء ، بل انها منافيه لكل مبادىء الحق والخير والجمال ٠

ويقول الناقد جيمس رويس فى كتابه « محاضرات عن المثالية الحديثة » الذى صدر عام ١٩١٩ أيضا ان المأخذ الذى يمكن أن تأخذه على النقد المثالى انه كان يتطرق أحيانا الى الحد الذى يطلب فيه من الأديب أن يتحول الى واعظ أخلاقى ، فالتأكيد على الجانب الأخلاقى فى النقد

الأدبى أضاع الى حد كبير الاهتمام بالجانب الفنى ، وبذلك تنتفى صفة الفن الذى يصبح أداة ــ مجرد أداة ــ لايصال الوعظ والارشاد والتوجيه المباشر الى جمهور القراء ، والقارىء بطبيعته يرفض الوعظ ، لأنه يعتز بذكائه ولا يستمتع بالوقوف موقف التلميذ من معلمه الذى يفترض ان تلميذه أقل منه ذكاء ولذلك فهو يتلقى الحكمة على يديه ٠٠ وبالتالى فان القارىء لا يتقبل الأفكار المثالية الواردة فى العمل الأدبى بل يسخر منها فى كثير من الأحيان ، أما اذا وظف الأديب الشكل الفنى من أجل اثارة التجربة السيكلوجية الممتعة داخل القارىء واعادة تشكيل نفسيته بما يجعلها على استعداد لتقبل الأفكار الجديدة فسنجد ان الاقناع الفنى خير ألف مرة من التوجيه والوعظ والارشاد المباشر ، وهنا تبدو وظيفه الشكل الفنى للعمل الأدبى ، لأنه يفقد القارىء كل مناعة لمقاومة الأفكار المستحدثة وبالتالى فانه يغير من شخصيته وسلوكه مما يؤكد الدور الريادى للأدب فى التطور الحضارى والتقدم الانسانى ٠

الصوفيّة

يقول ادوارد اندزهيل فى كتابه « الصوفية » الذى صدر عام ١٩٢٩ : أن تأثير الصوفية على التفكير الدينى لم يكن يزيد بحال من الأحوال على تأثيرها على عملية الخلق الأدبى عند كثير من الأدباء فى مختلف بقاع العالم وعلى مر العصور والأزمان ، فالمذهب الصوفى يدعو الى السمو والارتفاع بالنفس الانسانية فوق تفاهات الحياة اليومية واهتمامات العالم الدنيوى الذى لايرى من حياته سوى يومه المحدود ولايستطيع أن يبصر أبعد من موطىء قدميه ، ونفس المهمة يحاولها الأدب العالمى بصفة عامة منذ أن عرفه الانسان وأدرك أهميته فى حياته ، فالمعروف أن الوحدة العضوية التى تمتاز بها الأعمال الأدبية الجيدة عبارة عن تجسيد موضوعى لوحدة الكون التى تتمثل بصفة خاصة فى علاقة الحب الصافى والنقى بين الخالق والمخلوق ، فالأدب

الانسانى هو الأدب الذى يبلور آمال الانسان وابتهالاته من أجل حياة أفضل يتخلص فيها من قيود المادة التى تجبره فى كثير من الأحيان على البقاء فى دنيا الحيوان بكل بكل ما تحويه من غرائز بدائية وانفعالات بربرية وانطلاقات وحشية .

وكل البشر دون استثناء لديهم جانب صوفى فى حياتهم ، ولكن فاعلية هذا الجانب تختلف من شخص الى آخر ومن ظرف الى آخر ، لأنه اذا كان للجسد الكثير من المتطلبات فالروح أيضا لها من المتطلبات ما هو أكثر حيوية بالنسبة لنمو الانسان المتكامل ، ولكن الجسد ينتصر فى كثير من الأحيان لأن ضغوط الحياة اليومية والحاح الغرائز الحيوانية وصراع الغابة الذى يحكم حياة الأفراد كما يحكم حياة الشعوب ، كل هذه العوامل ترجح كفة الجسد على الروح ، ومع ذلك يظل الصراع بين الروح والجسد ساريا ، وهو صورة أخرى للصراع الذى تعرفه بين الذات والموضوع أو بين الفرد والمجموع . فالحيوان فى الغابة لايقيم وزنا للحيوانات الأخرى لأن غرائزه التى تحكم كيانه تجبره على اتباع مبدأ : « أنا ومن بعدى الطوفان » لأن كل وجوده يتركز فى الوفاء بمتطلبات جسده ، أما الانسان فعليه أن يكبح جماح غرائزه من أجل صالح المجموع ، فاذا نجح فى هذا فانه يكون قد أوجد تعادلا بين الروح والجسد ، وهذا ما يسميه توفيق الحكيم بالتعادلية . ولكن الصوفية هى مرحلة تالية للتعادلية لأنها تحاول

وضع زمام الجسد فى يدى الروح بحيث يستطيع الانسان أن يحلق فى آفاق سر مدية يحقق فيهـا وجـوده الروحى ويستشعر من المتعة الروحيـة والنشـوة الوجدانية مالم تجربة سيكلوجية، ترسبت فى عقله الباطن وأصبحت جزءا أثرا وأطول عمرا وربما لازمته طوال حياته لأنها بمثابة تجربة سيكلوجية • ترسبت فى عقله الباطن وأصبحت جزءا من كيـانه النفسى والفكرى والعقلى • وهنا تكمن العلاقة الوثيقة بين الأدب والصوفية •

التجربة السيكلوجية

لاشك أن الأدب يتعامل مع مشـــاعر الانســـان واحساساته ، بل يتخذ منها مادة لمعظم أشكاله الأدبيـة من رواية ومسرحيـة وقصـيدة ، فالأدب يسعى لادخـال الانسـان هذه التجربة السيكلوجيـة التى يتطهر فيها وجدانه من كل الشوائب الدنيوية ويرى وحدة الكون فى ضوء جديد ، وكان أول مفهوم علمى لهذه النزعة الصوفية قد برز فى آراء أرسطو عن المشاعر التى يمارسها الانسان فى حضرة المأسـاة ، فالانسـان ينسى ذاته فى مواجهة البطل التراجيدى لأنه يتعاطف معه بحكم الانسانية التى تجمعهما سـويا وفى نفس الوقت يخاف من مصيره الذى ينتظره ولايستطيع منه فكاكا • وأثناء المرور بهذه التجربة السيكوجيـة تتجسد القوى الميتافيزيقية التى لايستطيع الانسان ادراكها عن طريق حواسه الخمس ، ويدرك أن هذا

الكون لم يخلق عبثا ولكنه موجود طبقا لنظام صارم دقيق، وأن هذه الدقة لابد أن تكون من صنع خالق تسمو ارادته فوق ارادة البشر ، وبالتالى يرى الانسان نفسه على حقيقتها، مجرد قطرة فى محيط متلاطم الأمواج ، وحياة هذه القطرة تتمثل فى الاندماج الكامل فى ميـاه هذا المحيط ، وهذا ما يعبر عنه المتصوفة بالاندماج الكلى فى الذات العليا •

وكما أن العمل الأدبى هو قطعة متجسدة من وجدان الأديب ونستطيع أن نستمتع به دون معـرفة شخصـية بالأديب كذلك العالم الذى نعيش فيــه ، نحن نستطيع الاتحاد مع صانعه دون أن نراه مرأى العين وذلك من خلال صنع يده ، وفى هذا تختلف نظرة الانســـان عن نظرة الحيوان الى هذا العالم ، فالحيوان يستعمل العالم كما هو بينما يسعى الانسان الى الارتقاء به الى الآفاق التى يحس فيها أنه اقترب من أقرب مسافة من خالقه ، ويجب أن يؤخـذ الاقتراب هنـا بمفهومه العقلى والفكرى والروحى والنفسى وليس الاقتـراب بمفهـومه المكانى ، فالخواص الظاهرة للواقع انما مرجعها الى عقل المدرك أو العـارف ، بمعنى أن الأشياء فى ذاتها ليست مكانية ولا زمانية ، بل ظهورها لنـا على هذا النحو يرجع الى طبيعة عقولنا التى لاتستطيع أن تدرك الأشياء الا وهى حالة فى مكان وسارية فى زمان ، ولذلك فالصوفية تحاول أن تتفادى هذا القصور العقلى عن اسـتغلال الملكات الروحيـة فى الانسان مثـل الحدس والالهام والشـفافية والتركيز الشـديد على

احساسات معينة بحيث يصل هذا التركيز الى أبعد الآفاق الممكنة ٠ وهذا التركيز يعد الهدف الأساسى لكل عمل أدبى جيد ، لأنه يأخذ بلب القارىء أو المتفرج ثم يعمق احساسه فيما يختص بموقف أو موضوع معين ، ومن خلال هذا التعميق يستطيع أن يصل الى الفكرة الموضوعية التى تحكم هذا الكون ، فيزداد تعرفا عليها واطمئنانا اليها وحبا لها وبالتالى فان هذا يوثق علاقته بالوجود لأنه يدرك موقفه تماما منه ٠

البدايات المبكرة

واذا حاولنا تتبع البدايات المبكرة للصوفية كمذهب فى الأدب الغربى لوجدنا أنها ترجع الى المسرحيات الدينية التى انتشرت فى العصور الوسطى وكانت تهدف أساسا الى الوعظ الأخلاقى والارشاد الدينى والتبصير بعواقب الخطيئة التى يغرى بها الشيطان الناس حتى يقبلوا على ارتكابها ، وغالبا ما كانت تحتوى هذه المسرحيات على أشعار هى أقرب الى الصلوات والابتهالات التى ترفعها الشخصيات الى الله طلبا للمغفرة ، وكان كتاب هذا النوع من المسرحيات حريصين على اشاعة الجو الدينى والروحى فى المسرح من خلال النص حتى لايكاد يشعر المتفرج بالفارق بين المسرح والكنيسة ، وكانت الشخصيات لاتخرج عن القيام بأدوار الملائكة أو الشياطين ، بمعنى أن الوجود الرمزى هو الذى سيطر على النص والتمثيل

حتى لايحس المتفرج بالوجود الجسدى للممثلين مما قد يخرجه عن الاطار الروحى والتجريدى للمسرحية ٠ وفى القرنين الحادى عشر والثانى عشر برز الجانب البراجماتى أو النفعي للصوفية فيقول ر ٠ م ٠ جونز فى كتابه « دراسات فى المذهب الصوفى » الذى نشر عام ١٩٠٩ : أن الفلاسفة والمفكرين الدينيين من أمثال سان برنار الفرنسي وسان آنسليم الانجليزى وريتشارد سان فيكتور قد أكدوا الفائدة العملية التى تعود على الانسان فى حياته الدنيوية من جراء عشقه للذات الالهية ، فان حياته تخلو من القلق والضيق والهم والخوف لأنه اتحد مع القوة الجبارة التى تحكم هذا الكون بأكمله وعلى هذا فلا خوف عليه ، وهذا التطهير العاطفى يحدث أيضا بعد الانتهاء من مشاهدة الأعمال الأدبية الخالدة أو بعد الاطلاع عليها ، فكل الاحساسات ، ومن هنا كان الصفاء أو الانسجام أو الراحة بحكم الشكل الفنى الجميل الذى صبت فيه هذه الاحساسات ، ومن هنا كان الصفاء أو الانسجام أو الراحة النفسية أو الشفافية الروحية التى تحدثها فينا مثل هذه الأعمال الأدبية ٠ أى أن الهدف واحد بالنسبة للأدب كنشاط روحى وبالنسبة للصوفية كمذهب دينى ٠

وقد تبلور المذهب الصوفى بشكل أوضح ـ بعد المسرحية الدينية ـ فى أشعار دانتى وخاصة ملحمته الشهيرة « الكوميديا الالهية » وفيها تتحول الشخصيات الى أرواح هائمة بين الفردوس والمطهر والجحيم ، والأشعار الى

ابتهالات وتسابيح تدفع القارىء الى التأمل فى هذه الجلالة السرمدية التى تحيط بهذا الكون ، وانتقل الأثر الصوفى لدانتى بعد ذلك الى انجلترا حين تمثــل فى مدرســة الشعراء الميتافيزيقيين التى تزعمها الشــاعر الانجليزى الكبير جون دن (١٥٧٣ – ١٦٣١) ، وهى المدرسة التى خلدت أشعارها بسبب اتجاهها الصوفى الذى أحدث ثورة فكرية ودينيــة فى المجتمع الانجليزى فى ذلك الوقت ، وكذلك نجد الأدباء الكلاسيكيين فى أسبانيا وقد تحمسوا لتبنى هذا الاتجاه الأدبى الجديد وخاصة أنه كان متمشيا مع الروح الكاثوليكيــة الســائدة ، وما حدث فى أسبانيا حدث تماما فى فرنسا نظرا للتقارب الجغرافى والتشابه العقائدى ، خاصة وأن المدرسة الكلاسيكية التقليدية كانت تسود البلدين وتنادى بأن الأصالة هى فى احياء التراث الدينى القديم حتى يتعرف الناس على مقوماتهم الروحية والفكرية والقومية . وقد قاد هذا الاتجاه فى فرنسا معظم الأدباء والمفكرين ابتداء من سان فرنسيس الى فينيلون .

النشوة الوجدانية

يقول الباحث الفرنسى هنرى بريموند فى كتابه « الصوفية بين الدين والأدب » : أن أثر المفكر الدينى سان فرانسيس لم يقتصر على رجال الدين فى عصره من أمثال سان بونا فينتورا بل امتد الى الشعراء من أمثال فراجاكوبين ، وهذا يدل على أن الأدب كان يواكب كل

التطورات التى تطرأ على التفكير الدينى ، لأنه أدرك أن رسالته يمكن أن تؤدى خدمة جليلة فى تخليص الانسان من كل اضطراباته الداخلية التى تنشأ بفعل تقلبات الحياة اليومية ، ولاشك فان السعادة المطلقة التى يمكن أن يحصل عليها الانسان تتمثل فى النشــوة الوجدانية النابعة من عشق الذات الالهية ، والشاعر الذى يتمكن من اثارة هذه النشوة داخل قارئه هو الشاعر الحق الصادق مع نفسه ومع الآخرين ، لأنه لايوجد هدف أسمى من السمو والارتقاء بالبشر بعيدا عن أدران الحيــاة الدنيــوية وموبقاتهــا ، أما الشاعر الذى يداعب غرائز القــارىء ويهدهدها فانه يحرص على تقييد الانسان داخل حدود دنيا الحيوان وقتل انطلاقات الروح وتطلعاتها عنده . ويؤكد سان فرانسيس وأتبــاعه أن لو تمكن البشر جميعا من الاتحــاد بالذات الالهية وبلوغ هذه النشوة الوجدانية لتحول هذا العالم الى جنة ، ولكن المأساة أن الغرائز الدنيوية عند الانسان مازالت تشده الى دنيا الواقــع المضطرب المؤلم وتمنعه من الحصول على الصفاء الذهنى اللازم لبلوغ أعلى درجــات التركيز والشفافية التى تتلاشى فيها الأنانية والكراهية والحقد والضغينة والعنف والقلق والضيق والهم والملل والتشاؤم ... الخ من المشاعر التى تنهش كيان الانسان وتخيل حيــاته الى جحيم . بينما نجــد أن أول شرط للوصول الى مرحلة التجلى هو التخلص من كل هذه المشاعر المتناقضة والمشوشة .

وفى ايطاليا أدى الاتجاه الصوفى الى قيام حركة الأخوة الفرنسيسكان التى امتدت بعد ذلك الى شبه جزيرة أيبيريا على يدى المصلح الدينى والشاعر المشهور رامون لال الذى قال أن الاتحاد المطلق بين المخلوق والخالق كما تحتمه الصوفية المثالية لا يؤدى الى نتائج نفعية كثيرة فى الحياة العملية ، ونادى بأن تكون النظرة الصوفية الى حقائق الحياة أكثر نفعية عن طريق احلال ما أسماه بالصداقة الصوفية محل الاتحاد الصوفى ، لأنه مهما اتحد العاشق والمعشوق فسيظل الاثنان اثنين ولن يتحولا الى واحد ، ونفس الوضع بالنسبة للعلاقة بين العمل الأدبى والمتذوق فمهما بلغ هيامه وانبهاره به ومهما تحول العمل الى قطعة من وجدان المتذوق فسيظل العمل الأدبى منفصلا بكيانه عنه ويمكن لمتذوقين آخرين أن يقوموا بنفس المهمة ، فعلاقة الحب والعشق والوجد لاتعنى تحويل الموضوع الى ذات أو الازدواج الى وحدة لسبب بسيط أن المتعة الروحية تنبع من هذه الازدواجية لأن العاشق يشعر بصدى عشقه لدى المعشوق ولكن اذا تحول الاثنان الى واحد فسينتهى الصدى وبالتالى الاحساس بالمتعة الروحية ٠

وفى ألمانيا تزعمت المذهب الصوفى فى الأدب امرأة تدعى ميتشيلد عاشت فى مدينة مادجبرج ابان العصور الوسطى واشتهرت بكتابها الشعرى الضخم : « نهر الضياء النابع من السماء » ، وهو الكتاب الذى يقول عنه النقاد أنه كان ذا أثر كبير على دانتى عندما كتب « الفردوس »

أحد الأجزاء الثلاثة المكونة « للكوميديا الالهية » ، وبعد ميتشيلد جاء الآباء الدومينيكان بزعامة ايكهارت وسوسو وطولر الذين حاولوا تطوير اللغة الأدبية المعبرة عن التأملات الصوفية بحيث تتخلص من كل الشوائب الفجة والرواسب الغليظة والتعبيرات الهابطة وتتحول الى غلالة شفافة تحيط بكل الألفاظ والكلمات باطار من النورانية الباهرة ٠ ونادوا أيضا باخضاع اللغة القومية للدراسات المنهجية بحيث يمكن استخراج أعظم طاقاتها التعبيرية حتى تسمو الى مستوى التجربة الصوفية وتتمكن من تجسيدها فى أعمال أدبية خالدة ٠ وقالوا أن لغة الشعر لغة صوفية بطبيعتها لأنها تسمو فوق مستويات التعبير اليومية وان كانت تحتويها عن آخرها ، وهى لغة تستغل الايقاع للوصول الى درجات التعبير بالموسيقى ، والموسيقى كما نعرف لغة تجردت من كل الاحتياجات الدنيوية وشحنت بأسمى المعانى الانسانية ٠

علم الجمال :

ولم تقتصر هذه الحركة على ألمانيا بل تبعها تلاميذ آخرون فى الأراضى الواطئة وفرنسا من أمثال رويز بروك وتوم كمبس ودينيس القرطاجى وجيرسون الذى أسسوا حركة التكريس الحديثة سواء فى الدين أو الأدب وقالوا أنه اذا كان الدين هو تخصص رجل الدين فكذلك الأدب هو تخصص الأديب وليس عليه أن يدس بأنفه فى تفاهات

الحياة الدنيوية بل يكرس حياته لخلق الأعمال الأدبية العظيمة التى تمكن الانسان من ادراك خصائصه العليا • وقد ساد هذا المفهوم القرن الخامس عشر بحيث أصبح تجسيد الجمال المثالى والعلوى هدف كل أديب • وأدى ذلك بدوره الى انشاء المدرسة الصوفية الجمالية التى تزعمها لويس دى جرانادا وخوان دى لوس انجيليس وديبجو دى استيلا ومالون دى تشيد الذين قالوا بأنه لافرق بين الدين والجمال بمعناه الروحى والخالد أما الجمال الدنيوى فمؤقت وزائل ، وبمعنى آخر فالجمال هو جمال الجوهر وليس جمال المظهر ، ومع ذلك لم يرفض مالون دى تشيد الجمال الدنيوى كتعبير عن الجمال الروحى لأن العقل البشرى مازال عاجزا عن ادراك الجمال الروحى بدون تذوقه من خلال الحواس الخمس ، ولكن هذا لاينفى الحدود الفاصلة بين هذين النوعين من الجمال ، يقول مالون دى تشيد :

« انك اذا كنت تملك ختما ذهبيا يحمل صورة أسد ثم قمت بطبع الصورة على قطعة من الشمع ، فانه من الواضح أن كل التفاصيل الموجودة فى الذهب ستنتقل الى الشمع ، ولكن مع اختلاف واحد هو أن الشمع سيظل شمعا بقيمته التافهة بينما سيظل الذهب ذهبا بقيمته الثمينة » •

وقد قام علماء النفس الصوفيون من أمثال سانتا تيريزا وسان خوان دى لاكروز بتحليل ما يحدث للروح عندما يخمد ذكاءها وارادتها وقوتها تحت ظل « الليالى

المظلمة » ثم عندما يغزوها الله بنوره وحقه المبين فتتوهج كالشعلة السرمدية ، وقد قال هؤلاء المفكرون والأدباء بأن الانسان لاحول ولا ارادة له طالما أنه منغمس فى حياته الدنيوية ولكن بمجرد أن يرى نور الله عليه أن يسير على هداه ، وخير الأعمال الأدبية ما يجسد هذا النور لعين الانسان التى تتميز بقصر النظر فى معظم الأحيان • وقد أدى هذا الاتجاه الأدبى الى ما عرف بعد ذلك باسم السكونية أو الاستسلامية أو السلبية التى ترى أن الانسان لايملك أيةارادة وعليه أن ينتظر مصيره الذى يعتمد فى شكله على مدى ارتباط الانسان بالذات العليا • وأى صراع درامى فى أى عمل أدبى هو صراع من أجل تشكيل هذا المصير على أحسن صورة ممكنة ولكنه ليس من أجل تغييره ، وقد برز هذا الاتجاه فى أعمال ميجيل دى مولينوس فى أسبانيا ومدام دى جيون فى فرنسا ، وقد عاصر هذا الاتجاه الصراع بين المحافظين والمجددين الذين دافعوا عن ارادة الانسان وحقه فى اختيار مصيره وهاجموا المعايير الصوفية الكلاسيكية التى تنادى بالرضوخ وانكار الذات ، وأصبحت الصوفية نوعين : أحدهما سلبى والآخر ايجابى ، والاتجاه الأخير ساد القرن الثامن عشر ونادى باتحاد القلب والروح حتى يعيش الانسان حياة متكاملة ، وقد تبلور هذا فى الأعمال الأدبية التى كتبها تشسترتون وبرنانوس وكلوديل •

انجلترا وأمريكا

هناك كثير من الأعمال الصوفية فى الأدب الانجليزى مثل كتابات ريتشارد رول وجوليان نورويتش الذى كتب « رؤى الحب الالهى » ، والكتاب الذى لم يعثر على مؤلفه ويسمى « سحابة المجهول » وأشعار سبنسر المعروفة باسم « التسابيح » وأشعار هيربرت المعروفة باسم « الياقة العالية » ،وأشعار كراشو « القلب المشتعل » و « عيد ظهور الرب المجيد » والجريدة الصوفية التى أصدرها جورج فوكس ، وقصيدة فرانسيس تومسون « رسول العناية الالهية » ، وقصيدة جيرارد مانلى هوبكنز «حصاد الهشيم»، وعموما فقد وجد معظم المتصوفة الانجليز متعتهم فى تأمل الطبيعة التى تجسد صنع الخالق العظيم ، وهكذا مزجوا الروح بالجسد والمظهر بالجوهر والأرض بالسماء ، وقد تجلى هذا الاتجاه فى قصائد الشاعر هنرى فون مثل « الليل » و « الذاهبون الى عالم الضياء » وقصائد وردزورث وخاصة « تأملات عند مقبرة تينترن » ، وأغانى وأساطير وليم بليك وكذلك أشعار شيللى · وانتقلت العدوى الى أمريكا بحيث نهضت فلسفة ايمرسون على أسس صوفية بحتة وكذلك أشعار اميلى ديكنسون ·

وفى أواخر القرن التاسع عشر قامت نهضة صوفية عملت على احياء التقاليد الصوفية الكلاسيكية فى ايرلندا ، وكان لهذه النهضة طابعها المستقل عن الأدب الانجليزى عامة وشعره خاصة ، وقد ألقت بكل ثقلها فى الميدان المسرحى وقالت أن الصوفية الحديثة ترفض الواقعية كمذهب

أدبى لأن الأدب الذى يقتصر على تصوير الواقع هو أدب قاصر عن السمو بالانسان ، وعلى الكاتب المسرحى أن يتجرد من كل شىء ماعدا الأهداف الأدبية والجمالية الخالصة التى لاتعتمد فى أساسها على الأفكار والأغراض السياسية والاجتماعية ، وبمعنى آخر يجب أن تكون المسرحية عملا أدبيا خالصا يسمو بالنفس البشرية ويعلو بها فوق تفاهات الحياة ، وقد تبلور هذا الاتجاه فى مسرحيات الايرلندى · ج · م · سنج وليدى أوجستا جريجورى ووليم بتلرييتس ·

ومهما تغيرت أشكال الصوفية الأدبية على مر العصور فهى فى جوهرها واحدة ، فهى تسعى مثل باقى المذاهب الأدبية الى حياة أفضل وغد أجمل وانسان أوسع أفقا ، ولذلك فهى مزيج من المثالية التى ترفض حدود الواقع والرضوخ له ، والرومانسية التى تكرم الانسان الذى خلق على صورة الله ، والرمزية التى تجد فى كل شىء على وجه الأرض رمزا ومعنى ، والسيريالية التى تخترق حصار العالم المادى وتنطلق الى آفاق الشعور والفكر والخيال ، والتجريدية التى تجرد الانسان من كل الاضطرابات والتفاهات وتركز بصره على معنى وجوده وهدف حياته ، والميتافيزيقية التى تؤكد الكيان الروحى للانسان بجانب كيانه المادى · ولاعجب فى هذا المزيج المتعدد من المذاهب المختلفة لأن كلها واجهات مختلفة لجوهر الأدب الانسانى الذى لايكل فى البحث عن الانسان الأفضل والعالم الأجمل ·

الإنسانية

الانسانية من المفاهيم الأدبية التى يصعب تحديدها بزمن معين أو تتبعها فى منطقة معينة أو ربطها برواد يعود اليهم الفضل فى تحديدها وبلورتها كمذهب أدبى له ملامحه الخاصة وخطوطه العريضة التى تسهل مهمة التعرف عليه بين بقية المذاهب المتعددة · وهى أيضا لاترتبط بمدرسة فلسفية محددة أو اتجاه عقائدى سواء كان سياسيا أو اجتماعيا أو اقتصاديا ، فقد اعتنق الانسانية أدباء ومفكرون لاحصر لهم فى جميع أقطار المسكونة دون استثناء وفى قرون مختلفة ، ولذلك يصعب حصرها وتضييق الخناق عليها كما يحلو للنقاد أن يفعلوا مع المذاهب الأدبية الأخرى، ورغم أنها تحمل من السمات المشتركة ما قد يدخلها فى نطاق هذه المذاهب الا أنه يستحيل معاملتها على نفس المستوى لأن هذه السمات المشتركة من الاتساع والانتشار

والتناقض الذى يرفض كل محاولة لمنهجتها وتقنينها ، فالصعوبة فى تحديد مفهوم الانسانية أنه بالاضافة الى خصائصها الثابتة توجد خصائص متغيرة بتغير المكان والزمان والحضارة والثقافة ·· الخ ، وغالبا ما تتداخل الخصائص الثابتة مع الخصائص المتغيرة بحيث يتعذر الفصل بينهما وعلى هذا نجد أن المفهوم الأصلى للانسانية يختلف اختلافا كبيرا من عصر لآخر ومن منطقة لأخرى · وهذا الاختلاف نجده واضحا عند كل من الأدباء والمفكرين من أمثال جون سالسبورى وبترارك وبوجيو وفيتورينو دافيلتر وليوناردو برونى ولورينزو فالا وماكيافيللى وايرازموس وتوماس مور وبودى وكالفن ورابيليه ومونتانيى وهوكر وسبنسر وتشابمان وجونسون وميلتون ·

ونفس الوضع بالنسبة للباحثين المحدثين الذين اختلفوا فيما بينهم الى حد كبير عندما حاولوا وضع مفهوم عام وثابت للانسانية فى الأدب وتحديد من من الأدباء يستحق حمل لقب « أديب الانسانية » ولكن كل هذه الاختلافات النوعية أحيانا والظاهرية أحيانا أخرى يجب ألا تشتت انتباهنا بعيدا عن السمات المشتركة والمتبلورة لمفهوم الانسانية فى الأدب ، وهى السمات التى ظلت ثابتة منذ بدأ أفلاطون فى التعرف عليها حتى عصرنا الحاضر · فالانسان هو الانسان فى كل زمان ومكان ويجب عليه أن يبحث دائما عن معنى وجوده وحياته · ويجب ألا يخاف من الوقوع فى الخطأ لأنه ـ أولا وأخيرا ـ انسان

وطبيعته ليست كاملة أو مطلقة وان كان دائمـا يسـعى الى الكمال ٠ والحياة فى حد ذاتهـا شيء رائع وتسـتحق أن يعيشها الانســان بطولهـا وعرضـها مهما احتوت على صراعات وتناقضات وآلام ، لأنه فى مقابل ذلك هنـاك الملذات والمتع والآمال ٠ وبذلك تقف الانسانية كمذهب أدبى فى منطقة تقع بين المثاليـة الرومانسـيـة المتفائلة والواقعيـة النقدية المتشـائمة ٠ فمن يريـد أن يختبر الانسانية على حقيقتها عليه أن يطرح التفاؤل والتشـاؤم جانبا وأن يواجه الألم ويتسلح بالأمل فى نفس الوقت ، أما ضيق الأفق والانحياز الى وجهـة نظر مسبقة فلن يسمحا بأية نظرة شاملة تستطيع استيعاب كل تناقضات النفس البشرية ٠ تلك هى السـمات العامة للانسانيـة كمذهب أدبى ، ولكنها بمرور الأيام منذ أفلاطون اكتسبت كثيرا من الأبعاد والشروح ولكنها لم تخرج عن جوهرها ، لأن هذه الأبعاد والشروح لم تكن سوى تنويعات جديدة تضيف الى رقعتها ولاتتناقض مع طبيعتها ٠

التنويعات الجانبية :

كانت أول تنويعة على المفهوم الأفلاطونى للانسانية نتيجة طبيعية لحركة الاحياء والتنوير التى سادت أوروبا بعد خروجهـا من ظلام العصـور الوسطى وضيق أفقها ، وتركز الاتجاه الانسانى فى الانكباب على دراسة التراث الأدبى الذى خلفته كل من اليونان وروما ٠ وكان التراث

الأدبى فى ذلك الوقت يشـمل كل التيارات الفلسـفية والثقافية والحضارية ٠ وأعلن المفكرون والأدباء أن خير وسيلة لمعرفة النفس الانسانية بكل تناقضاتها هى العودة الى التراث الاغريقى والرومانى وتفتيح الذهن لكل ما هو جـديد ومبتكر بصرف النظـر عـن القوالب الجامدة التى تعوق حركة التطور والتقدم ٠ ولكن ذلك لم يحدث تماما لأن الاعجاب الزائد بالتراث الاغريقى والرومانى قد استحال الى قيد جديد يمنع كثير من الأدباء من الخروج عن حدوده ٠ فقد أصـبح هذا التراث مثـلا أعلى يجب أن يحتذى وكل شطط بعيد عنـه ليس سـوى العجز البين عن فهم النفس البشرية ٠ وقد تبلوز هذا الاتجاه فى المذهب الكلاسيكى فى الأدب ، وهو المذهب التى أعتبر كل الأعمال الكلاسيكية التى خلدها تاريخ الأدب بمثابة التجسـيد الحى للمفهوم الانسانى ، فالعمل الأدبى الخالد هو نتيجة طبيعية لمحاولته المخلصة لفهم الانسان ولذلك سيظل خالدا طالما أن هناك انسانية على وجـه الأرض ، فالأدب الكلاسـيكى ينظر الى الانسان فى مجموعه فلا هو شر خالص ولا هو خير خالص وانما مزيـج معقد ونسبى من العنصرين ٠ ولذلك فمهمة الأديب تتركز فى تعريف الانسان بذاته بالقاء الضوء العقلى الرزين والهادىء عليها لأن الكلاسـيكيين لايثقون كثيرا بالعاطفة وشطحاتهـا فهى معوقة فى أحيـان كثيرة لأنها تشتت الانتباه وتفقد الانسان مقدرته على التركيز نحـو الهدف ، والتطور الانسانى بدوره لايمكن أن يركن اليها

لأنها قد تصيبه بنكسات متعددة بينما يعد العقل الانسانى الوسيلة الوحيدة التى تساعد الانسان على التقدم ، وكل ما يخرج عن حدود العقل يدخل بدوره فى باب الهذيان ٠

وطبقا لهذا المفهوم الذى بلوره الفيلسوف بوركهارت وثبت دعائمه ، نجد أن الانسانية ، قد أصبحت مرادفا للثورة المادية التى تقترب كثيرا من الالحاد بحجة مهاجمة كل الأفكار الدينية التى سادت العصور الوسطى ، وعلى الانسان أن يهتم بالمادة قبل الروح لأنها الشيء الوحيد الذى يستطيع ادراكه والسيطرة عليه ٠ ويبدو أنه كان هناك من الأقليات ذات النفوذ الاقتصادى فى أوروبا من يحاول محاربة المسيحية باسم الانسانية ، وبالطبع لم تكن هذه الأقليات تعتنق المسيحية ، أى أن الحرب الخفية التى أعلنها اليهود ضد المسيحية بدأت مع نهاية العصور الوسطى وتدهور سلطان الكنيسة الكاثوليكية بالذات ومع هذا فقد نهض رجال الدين المسيحى المستنيرون فى ايطاليا وفرنسا لمحاربة هذه الموجة العاتية من الشك وأعلنوا بكل الوسائل أن العقيدة الالهية هى محور كل مفهوم للانسانية ، وهى عقيدة قادرة على استيعاب كل المفاهيم سواء تلك التى سادت العصور الوسطى أو التى تحاول السيطرة الفكرية على مقدرات عصر النهضة ٠ واذا بدت هذه العقيدة فى عصر من العصور كما لو كانت قد فقدت صلتها بالحياة اليومية فليس العيب فيها ولكن العيب فى العقول التى

أهملتها أو فقدت القدرة على استيعابها وهضمها ٠ فالدين لايقف ضد التنوير الثقافى والحضارى لسبب بسيط هو أنه الأصل والمنبع لكل تنوير جاء بعد ذلك ، ولايمكن للأصل أن يتنكر للفروع الا فى حالة تنكر الفروع للأصل، ومهمة الأدب لاتنفصل عن مهمة الدين لأنها تسير فى خط مواز لها ، فاذا كان الدين يسعى الى خلاص الانسان برفعه فوق المستوى الحيوانى فالأدب يجسد هذه المهمة من خلال الأعمال الأدبية الرفيعة ، وخير دليل على هذه العلاقة الوثيقة هو الأسلوب الأدبى الرفيع الذى نجده فى كل الكتب السماوية ٠

اللذات الحسية :

وهناك من حاول الربط بين الانسانية والحيوانية من أمثال لورينزو فالا الذى قال أن الطريقة الوحيدة لكى يحقق الانسان انسانيته هى فى التمتع بكل اللذات الجسدية والحسية لأنها الشيء الوحيد الذى يستطيع الانسان لمسه وادراكه ، والأدب يجب أن يبلور هذه الحقيقة ، ولذلك فان قصص بوكا تشيو المعروفة باسم الديكاميرون تعد الانتاج الأدبى المثالى الذى يجب على كل الأدباء أن يحذوا حذوه بما يحتويه من مناظر جنسية جريئة ، ويقول بعض النقاد أن هذا الاتجاه كان الأساس الذى نهض عليه الأدب البورنوجرافى فيما بعد ، وهو أدب الاثارة الحسية دون هدف يكمن وراءها وهذا الأدب

دعمته فيما بعد ترجمة الكتاب الهندى الفاضح المعروف باسم الكاماسوترا الى معظم لغات أوروبا ، وكان من آثار هذه الترجمة كتاب « الحديقة المعطرة » للرحالة الانجليزى ريتشارد بيرتون الذى عاش فى القرن الماضى • ولكننا اذا تتبعنا هذا الاتجاه فسنجد أنه يرجع الى الشاعر اللاتينى أوفيدوس الذى يزخر بلمحات من أشعار عمر الخيام • وكان أوفيدس من الشعراء الذين يؤمنون بأن من حق الانسان أن يمتع نفسه بالأسلوب الذى يناسبه حتى اذا لم يناسب الآخرين ، أى أن الغاية تبرر الوسيلة وهو المذهب الذى اعتنقه فيما بعد السياسى الايطالى ماكيافيللى وشرحه فى كتابه « الأمير » •

ودور الأدب بالنسبة لأصحاب هذا الاتجاه هو القيام بالتبرير الكافى لاتخاذ أسلوب معين من أجل بلوغ هدف مناسب ، أى أن الأخلاقيات والمثل العليا ليست فى الاعتبار لأنها شىء نسبى ويختلف من جماعة الى أخرى • وهذا لايعنى سوى قلب المعايير الانسانية كلها رأسا على عقب لأنه من المستحيل تحقيق انسانية جماعة معينة على حساب انسانية جماعة أخرى • فعندما أقام هتلر مثلا حكومة النازى وأعلن أن الجنس الآرى هو أسمى الأجناس البشرية والسلالات الانسانية ، كان قصده من هذا التطرف تدعيم غريزة حب العظمة فى الانسان الألمانى بحيث يشعر أن تحقيق انسانيته لا يتأتى الا عن طريق اخضاع الجنسيات الأخرى التى تقل عنه فى الدرجة • وبالتالى فقد تحولت

كل الأعمال الأدبية التى كتبت فى هذه الفترة الى مجرد دعاية صريحة لتمجيد الجنس الآرى، ولم يدرك هتلر أو أنه تجاهل أن الانسانية لاتتجزأ وأنه اذا تطرف فى تمجيد جنس معين فانه لايفعل الا شيئين : أولا أنه يمحو انسانية الجنس الذى يفضله لأنه يحول أفراده الى وحوش ضارية تفتك بالضحايا التى يرمى بها القدر الى طريقها وثانيا فانه يمحو انسانية الأجناس الأخرى التى يعتدى عليها لأنه يحيلها سواء الى ضحايا أو عبيد •

سياسة اسرائيل :

وهذا ما تتبعه اسرائيل الآن فى قلب العالم العربى ، فنجد الأدب الصهيونى المعاصر يمجد العقلية الصهيونية ويؤكد لليهود فى كل مكان وزمان أنهم شعب الله المختار ، وهذا ما يبلوره الأديب الصهيونى عجنون فى كل رواياته، ومن المضحك المؤسف أن هذا الأديب العنصرى قد حصل منذ سنوات قليلة على جائزة نوبل للأدب • وكل رواياته تزخر بالدعاية المسمومة غير المباشرة التى تنادى بأن الصهيونى أو الاسرائيلى أو اليهودى هو السوبرمان أو الانسان الأعلى الذى نادى به الفيلسوف الألمانى نتيشه ، وهو الفيلسوف الذى كان يعد من ألد أعداء المسيحية ، ولأن انسانية اليهودى أفضل من انسانية أى جنس آخر فمن حقه أن يحققها عن طريق الاعتداء على الأجناس الآخرى وانتهاك انسانيتها ، وهذا ما ينادى به فى الواقع كل من

التلمود وبرتوكولات حكماء صهيون • ولكن هذا الأديب الصهيونى العنصرى المدعو عجنون لايعلم أن التاريخ قد طمس معالم الأدب الألمانى العنصرى الذى كتب أثناء الحرب العالمية الثانية بمجرد انتهاء هذه الحرب ، فالبون شاسع بين الانسانية بمفهومها الشامل الرحب والعنصرية بمفهومها المتحيز الضيق • وان كان من حق الأديب أن يبلور العناصر القومية والمحلية للشعب الذى ينتمى اليه فليس من حقه أن ينادى بأفضلية جنس على آخر ، وخاصة أن اليهود ليسوا جنسا بالمفهوم الانثروبولوجى بل اندمجوا فى سلالات متعددة ولم تكن بينهم رابطة سوى الدين والتقاليد السرية التى يتبعونها ويبثونها فى أولادهم وأحفادهم جيلا بعد جيل ، والأدب الذى يتحول الى مجرد دعاية مباشرة أو غير مباشرة لعنصر معين ، محكوم عليه بالفناء مقدما ، فالانسانية ترحب بالقومية والوطنية والمحلية لأنها مزيج متناسق من كل هذه العوامل ولكنها تأبى العنصرية بكل قوة واصرار لأن وجود العنصرية ليس سوى الامتهان الصارخ لبقية العوامل المشكلة للنسيج الانسانى الشامل ، والأدب الانسانى العظيم بدوره يبلور ويجسد هذا النسيج الانسانى الشامل من خلال تحسس الخصائص الثابتة والأصيلة لكل من العوامل القومية والوطنية والمحلية • ومن هنا كان الانبهار الذى يسيطر على أى فرد من أى شعب عندما يواجه عملا أدبيا رائعا قد يكون من انتاج أديب ينتمى الى شعب مختلف تمام الاختلاف

فى العقيدة والمناخ والروح والحضارة والثقافة والتقاليد والعصر • والأدب العنصرى ليس سوى جسما غريبا فى نسيج الأدب الانسانى سرعان ما يلفظه حتى لايفقد عناصر الحيوية الاستمرار •

الحاسة الجمالية :

ولكن الاتجاه الصحى الذى سار فيه مفهوم الانسانية فى الأدب يتضح فى الرقى بالحاسة الجمالية عند الناس ، فهناك فارق شاسع بين اللذة الحسية المؤقتة التى تقترب من عالم الحيوان وبين الحاسة الجمالية الدائمة التى تسمو بالانسان الى مستويات روحانية بديعة ، فقد كان المفكرون المتزمتون فى العصور الوسطى يقولون أن التمتع بالجمال فى هذا العالم لايخرج عن نطاق الخطيئة ، وأن هذا العالم ليس سوى مكانا كئيبا ومؤقتا للمرور به الى العالم الآخر • وكل ما قد يبدو جميلا على وجه الأرض لايتعدى جماله الظاهرى فقط أما جوهره فهو القبح بعينه ، ولكن عندما شجع عصر النهضة والاحياء على دراسة الانسانيات بكل حرية اعتمادا على العقل الانسانى والاحساس الذى منحه الله للبشر ، واذا كان الله قد منحنا الاحساس بالجمال فلابد أن يكون الجمال من خلقه ، واذا كان الدين يحارب التهتك والانحلال والابتذال فانه لايعادى الاحساس بجمال الكون والطبيعة ، وهذا الاحساس بالجمال والتعاطف مع الطبيعة يمثل مضمونا خصبا للأعمال الأدبية • ولذلك

ازدهر الشعر فى عصر النهضة فى ايطاليا ثم فى فرنسا وبعدها فى انجلترا وأسبانيا ، وكذلك انتعشت الدراما وظهر فى الأفق كتاب من أمثال شكسبير وبن جونسون ومارلو ولوب دى فيجا وكالديرون وموليير وراسين وكورنى وجولدنى ، ويعد شكسبير خير شاعر مسرحى يمثل الروح الانسانية فى مسرحياته وخاصة فى مسرحية « هاملت » ففيها نجد الانسان واقعا بين شقى الرحى ، أعنى بين قناعته بالواقع وتطلعه الى المثال ، ورغم كل التناقضات التى تجتاح كيانه من الداخل والخارج فانه مازال يرى ويحس بالجمال فى هذه الحياة التى جبلت على المتناقضات ، فهى تحتوى على الخير والشر ، على الجمال والقبح ، على الصدق والكذب ، على الاصالة والزيف ، على الحب والكره ، على التعاون والصراع ، على الايمان والشك .. الخ ، ويبدو أن النسبية التى تحكم حياتنا هى التى تشكل احساسنا بقيم الجمال والخير والحق ، فلولا القبح والشر والباطل لما أدركنا معنى الجمال والخير والحق ، وعموما فالانسان قادر على الخير بسبب الارادة التى منحها له الله والتى تمكنه من التحكم فى سلوكه وتقرير مصيره ، لأن فى امكانه الاختيار بين الخير والشر .

والتناقض بين الجمال والقبح ، بين الخير والشر ، بين الحق والباطل طبيعة أصيلة جبل عليها الانسان ولا مفر منها ، بدليل أنه يخضع لغريزتين قاهرتين : الأولى هى غريزة حب الذات والمحافظة عليها والثانية هى غريزة حب

النوع والمحافظة عليه أيضا . والغريزتان متناقضتان فى جوهرهما . الأولى تجبر الانسان على السلوك الأنانى الذى ينبع منه كثير من المتاعب والشرور بينما الثانية تدفع الانسان الى التضحية وحب الأولاد ورعايتهم حتى يشبوا عن الطوق ، وهذه المحبة ـ مادامت موجودة وأصيلة ـ يمكن أن تمتد لتشمل الانسانية كلها . ولذلك فالسلوك الانسانى يتشكل طبقا لتغلب احدى الغريزتين على الأخرى، وهذا التغلب بدوره يخضع لعوامل الوراثة والبيئة وظروف التكوين النفسى والاجتماعى للفرد . ولذلك فالنفس الانسانية هى مزيج من التناقض بين الفرض والاختيار ، بين الجبر والحرية ، بين المسئولية والارادة ، بين المجموع والذات . وشخصية هاملت فى مسرحية شكسبير خير مثل يبلور هذه الحقيقة المعقدة ، فلم يكن تردد هاملت فى اتخاذ قرار فيما يختص بمقتل أبيه الملك على يد عمه سوى نتيجة طبيعية للصراع الانسانى بين الخوف والاقدام ، بين التردد والتصميم ، بين التفكير والتنفيذ ، يقول هاملت فى المشهد الثانى من الفصل الثانى لصديقيه روز نكراتس وجيلدشتين :

« فى الآونة الأخيرة فقدت روح المرح لسبب لا أدركه، بل وبلغ بى الملل حدا زهدت فيه ممارسة كل هواية محببة الى قلبى ، وقد ناءت روحى بعبء باهظ من الهموم حتى ليبدو لى الاطار البديع الذى يحيط بالأرض وقد تحول الى صخرة صماء جرداء تكاد تطمس معالم وجودنا ، أما هذه

القبة البراقة ، قبة الهواء ، هذا الأفق الرائع المحيط بنا ، بل هذا السقف الشامخ المرصع بالنار الذهبية ، انه تحول لى مجرد طبقات كثيفة من الأبخرة الفاسدة الموبوءة ٠ ما أروع هذا الانسان ! ما أعظم عقله ، وما أسمى ملكاته ، وما أكثر وجوهه وطرقه ! نعم ! ما أصدق أعماله وأروع أفكاره ، هو كالملاك عندما يتحرك ، كالاله عندما يفكر ، فهو زينة الدنيا وهو أكمل الحيوان ، ومع فمازلت أفكر فى هذا الجوهر المصنوع من تراب ؟ كلا ، أنا لا أجد فى الرجل سعادتى وحتى الآن لم أعثر على ضالتى فى المرأة »

تلك هى خلاصة المذهب الانسانى فى الأدب ، فالانسان مزيج رائع من المتناقضات ٠ يجمع بين الخير والشر ، بين خلود الآلهة وفناء البشر لأنه من التراب والى التراب يعود ، تتجلى العبقرية فى أفعاله وأفكاره ومع هذا فمازال يسلك سلوك الوحوش الضارية فى انحطاط شهواته ورضوخه لحواسه الحيوانية ولحتميات البيئة التى تحيط به من كل اتجاه ٠ ولذلك يستحيل الهواء النقى المنعش الى طبقات كثيفة من الأبخرة الفاسدة الموبوءة ٠ والحياة لن تخلو يوما من الصراع بمختلف أشكاله وعديد أنواعه لأن جوهرها هو الصراع ٠

الصراع الدرامى

وعلاقة الأدب بالمذهب الانسانى وثيقة من حيث أنه يجسد الصراع الذى جبلت عليه الحياة الانسانية ،

ولذلك من النادر أن نجد عملا أدبيا ناضجا يخلو مما يسميه النقاد بالصراع الدرامى الذى يجعل الحياة تسرى فى شرايينه ، وبدون هذا الصراع الدرامى يتحول العمل الأدبى الى مجرد سرد وصفى أو تقرير مباشر عن حالة أو وضع معين ، وعندما يقول أرسطو أن الأدب تقليد للحياة ، فلا يعنى أنه مجرد صورة مكررة لها ، والا استغنى عنه الناس لأنهم يفضلون الأصل دائما على الصورة ومادا موا يملكون الأصلي فلا حاجة بهم الى الصورة ، وانما تنهض ضرورة الأدب وحيويته على أنه يساعد الانسانية على تحقيق التناغم والاكتمال عن طريق تقديم صورة للانسانية فى أقصى درجات الاكتمال الذى يبلغ حدود المثالية المكنة ٠ وهذه الصورة ليست تكرارا ولكنها تجسيد معادل لمفهوم الانسانية المجرد ، والتناقض الذى جبلت عليه الانسانية يجعلها فى معظم الأحيان ناقصة رغم سعيها الدائم نحو الكمال ، هنا تبدأ مهمة الأدب ـ أى بعد أن تبلغ الحياة الانسانية أقصى آمادها وأغنى امكانياتها ـ فالعمل الأدبى يخلق معادلا موضوعيا للطبيعة الانسانية كما يجب أن تكون ، أى عندما تحقق أعظم انجازاتها نحو الكمال ، وفى هذا يتفق كل من أرسطو و ت ٠ س ٠ اليوت عندما يؤكد الاثنان ـ رغم الفارق الزمنى الشاسع بينهما ـ أن العمل الأدبى يحقق كمال الطبيعة الانسانية ويجسده عن طريق الهارمونية البديعة التى تربط بين أجزائه الداخلية وبين شكله الخارجى ، وتكون النتيجة أن يصبح لدينا معادلا

موضوعيا مجسدا للطبيعة الانسانية ورغم أنه معادل الا أنه أكثر اكتمالا من الطبيعة الانسانيـة التى تعد مجرد المادة الخام التى يتشكل منها العمل الأدبى فيما بعد .

ولايقصد أرسطو بالهارمونية البديعة مجرد المهارة الحرفية أو الصنعة الفنية التى لاتخرج عن حدود الشكل الظاهرى ، فاذا كان أرسطو يرى أن طبيعة الانسان لاتتكون من مجرد شكل ظاهرى يعرفه الناس به ، فالانسان شكل ومضمون ، أو مظهر وجوهر فى نفس الوقت ولايمكن الفصل بين الاثنين لاستحالة الفصل بين الجسد والروح على سبيل المثال ، ونفس الوضع ينطبق على العمل الأدبى الذى يحتوى على الصراع الدرامى الحى والحبكة المنطقية المتسقة والشخصية الناضجة المتبلورة والفكر الانسانى الرحب ، وهذه كلها عناصر تناغم بحيث تجعل من العمل الأدبى وحدة عضوية زاخرة بالتفاعل والحياة المثالية التى يجب أن تحذو حذوها الحياة الانسانية ، ولذلك فان أرسطو يضع الأدب خاصة والفن عامة فى درجة أعلى وأسمى من الواقع الانسانى . وبمعنى آخر فان الأدب ليس مجرد تقليد للحياة وانما بلورة وتنقية لها وعليها أن تقوم بتقليده حتى تسمو الانسانية الى آفاق لم تبلغها بعد . فالأدب ليس مجرد زخرف خارجى لجوهر الحياة وطبيعة الانسانية ولكنه تحسين وتهذيب وتنقية لها من الشوائب والرواسب والزوائد والنتوءات التى تعتور جمالها وتفسد مظهرها وتؤثر على جوهرها .

والأدباء والمفكرون الذين يعتنقون المذهب الانسانى يعتقدون اعتقادا جازما بأن التناقض الموجود فى النفس الانسانية بين العقل والعاطفة يجب أن يحول الى طاقة بناءة عن طريق استغلال امكانياته وتوجيهها الى ما فيه خير الانسانية ، فالعقل قد يكون جافا وباردا فى بعض الأحيان بينما نجد العاطفة ملتهبة ومندفعة فى أحيان كثيرة ، ولكن عندما يمتزج الاثنان ببعضهما فان التناغم بينهما يجعل الانسان أكثر نضجا واقبالا على الحياة وأعمق فهما وادراكا لها . ولذلك يجب على العقل أن يكبح جماح العاطفة اذا حاولت ركوب أجنحة الشطط بينما يتحتم على العاطفة أن تجعل الدفء يسرى فى كهوف العقل المضيئة بأنوار باردة، والعمل الأدبى بدوره يوضح لنا هذا المزيج الرائع بين العقل والعاطفة . فاذا كان الأديب يستغل كل امكانيات عقله وفكره فى تشكيل عمله الأدبى فانه يتحتم عليه فى نفس الوقت أن يترك عواطفه الانسانية تتدفق فى حنايا الشكل الأدبى الجديد لكى تضج بالحياة ، والا تحول العمل الأدبى الى مجرد معادلة رياضية باردة ، بل أن بعض فلاسفة الفن والجمال من أمثال روبين جورج كولنجوود ، يعتقدون أن مهمة العالم الرياضى والفيزيائى لاتخلو هى الأخرى من العاطفة ، اذ أن العالم الرياضى انسان فى المقام الأول قبل أن يكون عالما يعتمد أساسا على العقل البارد والفكر المجرد والمنطق الموضوعى ، ولاشك فان ارشميدس

عندما اكتشف نظريته الجديدة فى الحمام وخرج صائحا بقوله كالمجنون : وجدتها ، وجدتها ، لدرجة أنه نسى أن يرتدى ملابسه ، لاشك أن العاطفة الجارفة كانت تهز كيانه من أساسه . أى أنه لايمكن لانسان أن يتنكر لانسانيته مهما تطرف فى كبت أحد جوانبها داخله . وهذا بدوره يؤدى بنا الى علاقة الذات بالموضوع . فالانسان يفكر فى ذاته ويشعر بها كما يفكر فى الآخرين ويشعر بوجودهم .

فكما أن الانسان يعتمد على ذاته فى ادراك الحياة المحيطة الا أنه يدرك جيدا أن الانسانية لاتتشكل الا من خلال الموضوع ، فاذا تخيلنا انسانا يعيش لوحده تماما فى جزيرة نائية فاننا لانستطيع القول بأن مفهوم الانسانية الشامل يمكن أن يوجد على أرض جزيرة مثل هذه . وقد حاول الروائى الانجليزى دانيال ديفو معالجة هذا المفهوم فى روايته الشهيرة باسم « روبنسون كروزو » التى نجد فيها البطل يتحرق شوقا للقاء بنى جنسه بعد أن تحطمت سفينته وألقت به الأمواج على سطح جزيرة مهجورة ، فكما أن الانسان يحب ذاته ويحافظ عليها من كل مكروه فانه يدرك أن تحقيق هذه الذات لايمكن أن يحدث الا من خلال الموضوع الذى يتجسد فى الآخرين . فهو يشعر بانسانيته عندما يجد صداها عند الآخرين ، والعلاقات بين الشخصيات فى المسرحيات والروايات والقصص القصيرة خير تجسيد لوسائل الاتصال بين

البشر ، ونوعية هذه العلاقات تؤثر على الشكل الذى يتخذه العمل الأدبى لأنها تحدد المواقف ومجرى الأحداث ، والمحصلة النهائية لكل هذا هى تمكن القراء أو النظارة من التعرف على ملامح النوع الانسانى من خلال العمل الأدبى المجسد لها . ومعظم الأعمال الأدبية بل ونستطيع الجزم بأنها كلها دون استثناء تبلور لنا صراع البشر من أجل انسانية أفضل ، وهنا تكمن وظيفة الأدب الحيوية والخطيرة، فهو الوسيلة التى تتحسس الامكانيات المؤدية الى عالم أجمل ووجود أفضل ، ولذلك يقول النقاد أن الشخص الذى يتذوق الأدب أفضل من ذلك الذى لايهتم به ، لأن الأدب هو التجربة النفسية الفعالة لبلوغ النضوج الانسانى .

نحو انسان افضل

ويؤكد كل من روبين جورج كولنجوود و ا . ا . ريتشاردز أن تذوق الأدب خاصة والفن عامة شرط أساسى لنمو الانسان الناضج الذى يستطيع أن يستخدم عقله وأن يوظف احساسه فى استيعاب الظروف المحيطة به وفى فهم البشر الذين يعيش وسطهم ، فالأدب ليس مجرد هروب أو تسلية ولكنه وسيلة لمحافظة الانسان على توازنه الانفعالى والفكرى ، لأنه يمنحه سعة الأفق ورحابة الصدر وبعد النظر وعمق البصيرة ، أى أنه ينمى القدرة العقلية عند المتذوق عندما تنتقل اليه تجربة الأديب الفكرية والوجدانية بكل أبعادها ، والعمل الأدبى الناضج يحمى

الانسان من تشتيت طاقاته ، وذلك أعظم خطر يتهدده ، عن طريق ما يتطلبه التذوق وممارسته من تركيز وتجميع لقواه يصعب عليه أن يحققهما أثناء حياته العادية ، فالأدب هو وسيلة تمكن المجهود الانسانى من الاستمرار على نحو أكثر دقة منه فى ميدان العلم ، والأدب يجب أن يتنبأ بانسان الغد لابكشفه عن الغيب ولكن بابلاغ القراء أسرار قلوبهم ، بغير مراعاة لشعورهم بالكدر ، ولكن ما يفصح عنه ليس أسرار الأديب الخاصة ، فباعتباره لسان حال الجماعة الانسانية فانه يفصح عن أسرار هذه الجماعة ، والسبب الذى جعلها فى حاجة اليه هو عدم ادراكها ادراكا كاملا مكنونات صدرها ، وهى عندما تفشل فى هذه المعرفة الانسانية الضرورية فانها تضل الطريق تماما ، والأديب لايصف الدواء ولكنه يقدمه فعلا ، فالعلاج هو العمل الأدبى ذاته ، والأدب هو الدواء لابشع مرض يصيب الروح ، أى فساد الوعى الانسانى .

ومن المؤكد أن الشخص الذى يتذوق الأدب أكثر أخلاقيات من ذلك الذى لايبالى به ، ولنتخذ مثالا من الطبيب الذى يتذوق الشعر مثلا وزميله الذى ينظر الى الفن على أنه مضيعة للوقت ، فالأول ينظر الى المريض المخدر بين يديه على مائدة العمليات على أنه انسان له طموح وآمال وحب للانسانية وعشق للجمال وعليه أن يبذل كل ما فى وسعه لكي لاتنطفىء هذه الشعلة المقدسة ولكى تستمر الحياة الانسانية بكل جمالها وروعتها ، أما الطبيب

العملى الذى لايعير للتذوق الفنى التفاتا فانه ينظر الى مريضه فى غرفة العمليات على أنه جثة حية قد تكتب لها الحياة أو قد تموت لأن هناك حاجزا بين الطبيب والمريض بحيث لايجمع بينهما الشعور بالانسانية ، فالطبيب مجرد طبيب بحكم وظيفته العملية والمريض مجرد مريض بحكم ظروفه السيئة . ومن هنا كانت ضرورة الفن بالنسبة للأخلاق الانسانية المتمثلة فى الحب والعطف والحنان والرقة والذوق وبدونها ينتفى مفهوم الانسانية من الحياة التى يمكن أن تتحول الى مجرد غابة مليئة بالوحوش الضارية ، فالأسد لاينظر الى الغزال الشارد فى الغابة على أنه عضو وزميل له فى المملكة الحيوانية ولكنه فى نظره مجرد وجبة شهية من اللحم الطازج والطرى ، ولذلك فالاحساس بالانسانية يسمو فوق الاعتبارات العملية والنفعية والأنانية المؤقتة ، وفى هذا يقول النقاد وفلاسفة الأخلاق والجمال أن الفن هو الوسيلة الوحيدة التى تربط الناس فى وحدة وجدانية قوية بصرف النظر عن اختلاف مشاربهم، لأنه يوضح لهم سمو الانسانية وجمال الحياة ومعنى الوجود بل ويضاعف من ادراكهم لكل هذه العناصر الحيوية ، وبالتالى فان الأخوة والحب والتعاون يسيطر على العلاقات الانسانية بينهم وذلك من أجل خلق عالم أجمل يعيش فيه انسان أفضل .

الفن للفن

يقول ر٠ف٠ ريجان فى كتابه « أصول نظرية الفن للفن » أنه من الصعب تحديد بداياتها الأولى بمطالع القرن العشرين ، لأن فكرة « الفن للفن » كانت تقف بالمرصاد ضد أى محاولة لجعل الفن مجرد وسيلة تنتهى قيمتها بمجرد تحقيق الهدف منها فى حياتنا اليومية ٠ وان كان الناقد الانجليزى ا٠ س٠ برادلى قد حاول بلورة فكرة « الفن للفن » عندما نادى عام ١٩٠١ بأن الشعر الجيد هو الذى يكتب من أجل الشعر فقط ، أما فيما عدا ذلك فيمكن أن يعد أى شىء آخر الا الشعر ، فان اتجاه « الفن للفن » كان ملازما للأدب الانسانى منذ عصوره المبكرة والتى غالبا ما تحدد بداياتها بأشعار هوميروس الشاعر الاغريقى القديم ٠ فقد بدأت الفكرة تتردد على أذهان النقاد والفلاسفة عندما نادى أفلاطون بأن هدف الفن هو التعليم فقط ،

وسيطر هذا الاتجاه على أفكار الكتاب والشعراء الاغريق حتى بلغ قمته فى الأشعار التى كتبها هيزيود فى القرن الثامن قبل الميلاد والتى أطلق عليها اصطلاح الشعر التعليمى ٠

وكان أرسطو أول من هاجم هذا الاتجاه الذى يحيل الشعر الى خطابة ووعظ وارشاد مما يسلبه صفة الخلق الفنى ، وقال أرسطو أن العقل غير الناضج الذى يفتقر الى ملكة الابتكار هو على استعداد دائم لأن يتلقى الحكمة عن الآخرين ، أما اعمال الفكر فليس من مهمته على الاطلاق ٠ وقد تكلم أرسطو بالذات عن الشعر لأنه كان الأداة الأولى لتعليم الأجيال المتعاقبة فى اليونان القديمة ، فعن طريقه يتعلم الصبية كل شىء عن الدين والآلهة ويحاولون تقليد الأبطال الذين يرد ذكرهم فى الملاحم والقصائد الدرامية والغنائية ، حتى أساليب الحكم والقيادة العسكرية يمكن تعلمها من ملاحم هوميروس ولكن أفلاطون يهاجم هوميروس لعدم اهتمامه بالجانب الأخلاقى فى ملاحمه ، فيقول أن دموع أخيل وندبه حظه العاثر يمنعه من أن يكون نموذجا تحتذيه الأجيال القادمة ؛ وعلى هذا فان أشعار هوميروس ذات تأثير سىء يؤدى الى الاضطراب النفسى والتشتت العاطفى ويقضى على نضوج الأفراد فى سن مبكرة ٠ ولذلك حكم أفلاطون على هوميروس بالنفى من جمهوريته المثالية ٠ وفى القرن العشرين هاجم الناقد الايطالى كروتشى نظرية أفلاطون بأنها أسوأ هجوم على الفن لأنها تجرده من أهم

وظائفه الجمالية ، لأن التعليم هو هدف أنشطة أخرى فى حياتنا ، فهوميروس لم يكتب دراسات فى الأخلاق أو أساليب الحكم أو الفنون العسكرية ولكنه كتب شعرا ، بمعنى آخر أنه خلق فنا ولم يدع هو نفسه أن وظيفته كانت تتعدى هذه الحدود الفنية الخلاقة ٠

القيم الجمالية

وفى كتاب « فن الشعر » يؤكد أرسطو القيم الجمالية التى نتذوق الشعر من أجلها ؛ أما الجانب التعليمى والأخلاقى فيجب ألا يكون هدف الشاعر بأية حال من الأحوال ٠ وقد هاجم أرسطو فكرة أفلاطون التى تقول أن الأبطال التراجيديين يجب أن يكونوا مثاليين فى تصرفاتهم حتى يحذو المتفرجون حذوهم ، فطبقا لأرسطو نجد أن العنصر المأساوى فى شخصية البطل الدرامى نابع من كونه انسانا يحمل داخله كل تناقضات النفس البشرية من ضعف وقوة ، من جبن وشجاعة ، من خسة ونبل ، ولولا نقاط الضعف البشرية التى تعتور كيانه لما أصبح بطلا مأساويا على الاطلاق لأنه سوف يعجز عن اثارة تعاطفنا معه وخوفنا عليه لعدم انتمائه الى عالمنا الواقعى الزاخر بالعجز البشرى ٠ وفى الفصل الخامس والعشرين من كتاب « فن الشعر » يقول أرسطو أنه مهما كان الجانب التعليمى الأخلاقى مهما وبارزا ومسيطرا فانه لايمس جوهر القصيدة التى تمتاز بالجودة الفنية والشكل الجمالى ٠

ومع اندثار الامبراطورية الاغريقية وانتقال مركز الثقل الى الامبراطورية الرومانية بكل اتجاهاتها العملية والنفعية سيطر الاتجاه التعليمى على الادب مرة أخرى وخاصة عندما أصدر الشاعر اللاتينى هوراس كتابه « فن الشعر » وأكد فيه أهمية الجانب التعليمى فى الشعر بالاضافة الى عنصر الامتاع والتسلية ، لكن التعليم يأتى فى المقام الأول أما الامتاع فمجرد وسيلة لتوصيل التعليم والتوجيه والتهذيب والارشاد الى ذهن القارىء حتى يعمل بما جاء فى القصيدة من نصائح ووعظ أخلاقى ٠ ويعد الشاعر لوكريتاس أول من وضع الميثاق التعليمى فى الأدب محاولا خلق نظرية عامة عندما قال :

« عندما يشرع الأطباء فى إعطاء جرعات الدواء الى الأطفال فانهم يطلون طرف الكوب بعسل النحل حتى يخدعونهم بهذا المذاق الحلو فى أفواههم بينما تتسلل جرعة الدواء المر الى الداخل دون الاحساس بها ، وهذا الخداع مفيد وعملى لأن الهدف منه هو تمكين الأطفال من استرداد صحتهم ٠ ونفس الوضع ينطبق على المضمون الفلسفى التعليمى الذى تحتويه القصيدة ذات الجرس الجميل والصور الخيالية البديعة فالقارىء العادى لايحتمل هضم هذا المضمون الفلسفى واستيعابه لجفافه ومرارته ٠ هنا تبرز قيمة المذاق الحلو للشعر الذى يمكنه تغليف الفلسفة المرة بطبقة حلوة من الخيال والموسيقى » ٠

وقد ظل هذا الاتجاه الفلسفي سائدا قرونا طويلة ، واصطلح كثير من الشعراء على أن الشعر هو خادم الفلسفة الأخلاقية والارشاد التعليمي ، وبالطبع فان العصور الوسطى التى عرفت بتزمتها وتجاهلها التام لآراء أرسطو الناضجة قد تبنت هذا الاتجاه وخاصة فى مجال الوعظ والارشاد الدينى . ومع هذا فلم تعدم العصور الوسطى وجود الذين يتذوقون الفن من أجل قيمه الجمالية ، بحيث نجد القديس أوغسطينوس يؤكد فى كتابه « النظرية المسيحية » على المتعة الفنية التى تذوقها فى الأسلوب الأدبى الذى كتبت به الأناجيل وفى نفس الوقت يكتب دانتى فى خطاب الى صديقه كان جراندى سكالا يقول أن الفلسفة التى نهضت عليها « الكوميديا الالهية » تتركز فى الجانب الأخلاقى كمجرد وسيلة لبلوغ السعادة الانسانية . فالسعادة هى هدف أي عمل أدبى رفيع وليس التعليم المباشر كهدف فى حد ذاته . والشعر الذى يتوقف عند حدود التعليم والارشاد لايمكن أن يكتب له الخلود .

ورغم تطور النقد الأدبى فى القرن السادس عشر الا أنه لم يتغلب على الاتجاه التعليمى العملى النفعى فى الأدب . فلم يتمكن نقاد هذا العصر فهم نظرية أرسطو واستيعابها ، وهى النظرية التى تؤكد أن التطهير النفسى النابع من الاتساق الداخلى الذى يتبع قراءة الشعر الجيد ،

هو هدف أي شاعر مجيد يؤمن بالحدود الفاصلة بين التوجيه المباشر والنصح العملى وبين الخلق الفنى والتشكيل الدرامى ، فالتجربة الفنية أكثر شمولا من تنفيذ التعليمات التى تعتمد فقط على الفهم ثم التنفيذ ، أما التجربة الفنية فتشمل الاستقبال والاحساس والتأثر والفهم والادراك الواعى واللاواعى ثم الارسال على هيئة نظرة جديدة الى الكون والأحياء يتبعها سلوك يعيد تشكيل شخصية قارىء الشعر من جديد . هنا تكمن وظيفة الشعر وفائدته العملية فى حياتنا اليومية ، فهو يعيد بناء الكيان الانسانى بدون اصدار أوامر وتعليمات خاصة بمواصفات هذا البناء . ولكن نقاد القرن السادس عشر لم يتمكنوا من فهم هذا ، بل أنهم نسوا أن هوراس نفسه قد أضاف عنصر الامتاع الروحى والنفسى الى الجانب التعليمى ، بحيث نجد الشاعر تاسو يؤكد أن المتعة الفنية مجرد وسيلة مؤقتة لتوصيل الفائدة العملية المرجوة من القصيدة ، والجزء الأول من كتابه « مناقشات حول القصيدة الملحمية » يعيد ما كتبه الشاعر لوكريتاس من قبل ، فهو يقول بعد مناقشة طويلة لآراء هوراس أن :

« القصيدة الملحمية تهدف أولا وأخيرا الى الفائدة العملية فى الحياة اليومية ، أما التجربة الفنية فمجرد متعة عابرة . ولو استطاع الشعر أن يصل الى الناس بدون هذه المتعة لما كانت لها أية ضرورة بالمرة ، ولكن لأن الانسان لم يصل بعد الى مرحلة النضوج العقلى التى تمكنه من

استيعاب المضمون الفلسفى فى أية قصيدة فان الشاعر مازال يلجأ الى هذه الحيل التى تتمثل فى اثارة الخيال واستغلال الصوت والصورة • ولهذا يمكننا القول بأن هدف كل أنواع الشعر هو الحصول على النفع من خلال المتعة • وعلى هذا فالشعر كان دائما خادم الفلسفة المطيع» •

ويتفق الشاعر الانجليزى فيليب سيدنى مع تاسو فى أن الشعر هو تعليم ممتع ولكن الشاعر كاستيلفترو يمثل نغمة معارضة لروح القرن السادس عشر عندما يتفق مع أرسطو ويضيف مرارا أن الهدف الرئيسى من الشعر هو الامتاع وتجديد النفس البشرية ، واعادة صياغة عقول الجمهرة العريضة من البشر البسطاء العاديين عن طريق المتعة الفنية وليس بتوجيه التعليمات الساذجة والأوامر المباشرة •

ثورة الفن

يقول س • ر • ديكر فى دراسته « الثورة الجمالية » أن تأكيد الشعراء التعليميين على مدى العصور على الفائدة التعليمية المرجوة من الشعر ليدل دلالة واضحة على أنها شىء دخل على طبيعة الفن ذاته ، فلو كانت هذه الفائدة تنتمى عضويا الى التقاليد الفنية للشعر لما احتاجت الى كل هذا التأكيد ، ولذلك عندما يهل القرن السابع عشر يؤكد بيير كورنى أن الهدف الأساسى من الشعر المسرحى هو المتعة الفنية ، بل أن الفائدة العملية للشعر تكمن أساسا

فى هذه المتعة التى لايستطيع الانسان الحصول عليها سوى من الأدب • ولذلك فالجدل حول الفصل بين المتعة الروحية والنفع العملى هو من باب السفسطة • ويضيف كورنى فيقول أن النفع ينتفى فى غياب المتعة أما المتعة فلا تنتفى فى غياب النفع • ويتفق الشاعر الانجليزى درايدن مع كورنى عندما يحدد فى « مقال عن الشعر المسرحى » أن أية مسرحية جيدة تعتمد على المتعة والتعليم لكل أبناء الجنس البشرى •

وبمرور الزمن ازداد الهجوم على الجانب التعليمى للفن ، يقول وردزورث فى مقدمة « المواويل الغنائية » أن الشاعر يكتب تنفيذا لالتزام واحد فقط ، وهو امتاع القارىء الذى يعرف المعلومات التى تحتويها القصيدة مقدما ولكنه لايعرف التعبير عنها بهذا الشكل ، ومن هنا كان ارتباط المتعة بأسلوب التعبير الشعرى وليس بتقديم نصائح ومعلومات معروفة سلفا لدى القارىء • ويضيف الشاعر شيللى الى وردزورث فى مقدمة « بروميثيوس طليقا » أنه يمقت الشعر التعليمى من صميم فؤاده ، وأن هدفه كشاعر يتمثل فى رفع درجة الحساسية لدى القارىء العادى بحيث يتمكن من تذوق هذا العالم السحرى المصنوع من مادة الخيال ، عندئذ يستطيع أن يحب ويتذوق ويأمل ويثق ويتحمل كل ما تأتى به الأيام ، وهذه هى النتيجة الأخلاقية التى ينتفع بها القارىء فيما بعد • فالتجربة الشعرية تترسب فى وجدانه وتصير بمثابة بذرة

تحت السطح تظهر ثمارها ولكننا لانراها • ويؤكد شيلى أنه بدلا من أن تقول القصيدة ماذا يجب أن نفعل لكى نرتفع بمستوانا الانسانى ، فانها ترتفع بالفعل بهذا المستوى عن طريق اثارة الانفعالات السامية التى تستوعب البشرية كلها فى وحدة رائعة •

تلك كانت البدايات الأولى لحركة « الفن للفن » ، وهى محاولات هدفت الى استقلال الفن عن بقية الأنشطة الحياتية اليومية حتى يقوم بدوره المبرز ، وفى هذا يقول جيته أن الفن العظيم لايعلمنا ولكنه يغيرنا ، ويضيف اليه الشاعر الأمريكى ادجار آلان بو فى دراسته « الأساس الشعرى » أن التعليم من خلال الشعر خرافة ليس لها أى أساس من الصحة وعلى القارىء أن يستمتع بالقصيدة من أجل القصيدة نفسها ، وفى هذا سيجد السعادة المنشودة ، ولاشك فان هدف الانسانية هو البحث عن السعادة وتحقيقها بينما التعليم يوضح لنا فقط الطريق نحو هذه السعادة ، أى أن الفن يحقق فى لحظات ما تسعى اليه الانسانية فى قرون • وهذه هى الفكرة التى أدت الى بلورة نظرية « الفن للفن » • يقول بودلير أن عنصر الشر فى البشرية فعال الى درجة أنه يطغى فى أحيان كثيرة على عصور بأكملها ، ومن هنا كان احتياج الانسان دائما الى فنانين ليرسموا له الطريق نحو السعادة المنشودة والعالم الفاضل ، ولذلك فكل الفضائل والأخلاق والسجايا الحميدة نتيجة طبيعية للعالم السامى الذى يخلقه الفن على الأرض •

وقد أضاف اوسكار وايلد الى هذه الفكرة قوله بأن الحياة تحاول تقليد الفن على عكس فكرة أرسطو التى تنادى بأن الفن هو تقليد للحياة • ويقصد وايلد بهذا أن الفن يخلق النموذج الحى للعالم الذى يجب على الانسان أن يسعى لتحقيقه • ويؤكد والتربيتر أيضا أن الحياة الحقه يجب أن تمارس كما لو كانت عملا فنيا جميلا فلو حققت الحياة العناصر التى تتوافر فى الفن من تناسق وتناغم وتوافق وانسجام لتحول هذا العالم الى فردوس أرضى يخلو من الشرور والصراعات •

فيرتر وبوفارى

والدليل على أن الحياة تقليد للفن أنه عندما أصدر جيته روايته « آلام فيرتر » وعندما أصدر فلوبير روايته « مدام بوفارى » قام جمهور القراء من الجنسين بتقليد البطلين الروائيين لدرجة الانتحار مثلهما ، وقد أطلق الناقد أولدس هاكسلى على هذا السلوك اصطلاح «البوفارية» نسبة الى مدام بوفارى • وفى العصر الحديث نلاحظ التأثير الحاسم الذى تمارسه السينما على عقول المتفرجين بحيث تدفعهم الى تقليد الأبطال والبطلات سواء فى المظهر أو السلوك أو التفكير • ذلك نظرا لأن الفيلم السينمائى قد احتل المكانة الشعبية التى كانت الرواية تحتلها قبل اختراع السينما • وهذا يوضح لنا التأثير الحاسم الذى

يمارسه الفن بصفة عامة على تشكيل العالم الذى نعيش فيه .

بل أن رواد المدرسة الرمزية فى فرنسا من أمثال بودلير ومالارميه يؤكدون أن الفن يجب أن يخلق ما هو ليس موجودا بالفعل فى حياتنا الملموسة . ومالارميه — الذى يعتبر من أشد المدافعين عن نظرية « الفن للفن » — يطبق فى شعره القواعد التى اعتبرها الناقد نوفاليس على أنها أساس الحركة الرومانسية ، وهى التى تنظر الى الشعر على أساس أنه منغم وزاخر بالألفاظ ذات الجرس والرنين وليس فيه غير بضع أبيات مفهومة على الأكثر . وقد كتب هوجو فردريك فى كتابه « الشعر الغنائى الحديث » يقول :

« ان شعر مالارميه الغنائى تجسيد للاحساس الكامل بالعزلة والانفراد . فهو يرفض كل التراث الانسانى والأدبى وخاصة ذلك الذى اعتمد على التعليم . وهو ينكر على نفسه أى تأثير فى الحاضر على عقل القارىء الواعى ، ويحتفظ بمسافة بينه وبين القارىء ، ولايسمح بأن تغلبه النزعة الانسانية التى تميل الى اسداء النصح الذى يؤدى الى طوفان من التعالم والغرور والتفاهة المغلقة بادعاء الحكمة » . وفى هذا يصف مالارميه انتاجه الشعرى بقوله :

« ان انتاجى فى نظر الآخرين أشبه بالسحب ساعة الغروب وأشبه بالنجوم : لاجدوى منها . اشطبوا الواقع

من أغانيكم ، فانه مألوف . ان الشىء الوحيد الذى ينبغى للشاعر أن يفعله ، أن يعمل وعيناه تبحثان دائما عن عبارة : لم يحدث أبدا » .

القرن العشرون

وفى مطالع القرن العشرين اعتبر النقاد نظرية « الفن للفن » دفاعا مستميتا عن الفن حتى لايستخدم فى الأغراض النفعية المؤقتة ، ولكن كان من أعداء النظرية من حاول دمغها بالهروب من الارتباط بالحياة وتوجيه مجرى الأمور اليومية . وقد حاول ا . س . برادلى فى دراسته « الشعر من أجل الشعر » عام ١٩٠١ ان يصحح الأخطاء المتطرفة التى وقع فيها أنصار الفن للفن وخاصة أن بعضهم وصل الى حد رفض الحياة على سبيل المبدأ وغرق فى الاغراب والغموض والابهام بحيث انعدمت الصلة تماما بينه وبين الجمهور القارىء . وفى عام ١٩٣٣ اتهم الناقد ت . س . اليوت نظرية الفن للفن بالخطأ وقصر النظر وأنها لايمكن أن تخرج من مجال النظرية الى ميدان التنفيذ . ويضيف فى مقالته « فائدة الشعر وفائدة النقد » أن كل شاعر يكتب وفى ذهنه التزام بأنه لابد أن يؤدى الى نفع اجتماعى ما لقارئه .

ويوضح كل من بول ايلمرمور وايرفنج بابيت أن الفنان مسئول عن تطبيق قانون الانسان الذى لم ولن يكتب

قانون الموجودات بصفة عامة ، ولذلك فالفن قادر على
محاربة الضياع والتشتت وانعدام المعنى وغموض الهدف
وتفاهة التفكير وسطحية النظرة وضيق الأفق ، من هنا
كانت ضرورة الفن بالنسبة للحياة الانسانية ، ومهما
احتدم الصراع بين أنصار « الفن للفن » و « الفن للحياة »
فهذا لن يمس جوهر الفن الذى لايستغنى عنه الانسان وان
اختلفت أشكاله وتعددت مدارسه وتتابعت حركاته وتنوعت
اتجاهاته ، ولعل المسألة فى صميمها ليست التفريق بين
« الفن للفن » و « الفن للحياة » ولكنها التفريق بين
الفن الجيد والفن الردىء ، فالفن الجيد بطبيعته يحمل كل
المثل العليا التى تهدف اليها البشرية وهى المثل الكامنة
فى التركيز والوضوح والتحديد والاتساق والانسجام
والتوافق الداخلى الذى يحويه أى فن جيد ، أما الفن الذى
يلجأ الى الخطابة والوعظ والارشاد والتعليم - مهملا فى
ذلك خصائصه كنشاط انسانى متميز ومستقل - فانه
يفقد بالتالى تأثيره على جمهور القراء مهما نادى بأسمى
المبادىء وأرفع المثل ، فالفنان الذى يهمل وظيفته الفنية
يتحول الى مؤرخ أو مصلح اجتماعى أو مفكر سياسى من
الدرجة الثانية أو الثالثة . ذلك لأن التاريخ أو الاجتماع
أو السياسة ليست مجال تخصصه وأيضا فالفن يعتمد
على الأسلوب المركب غير المباشر فى الوصول مباشرة الى
وجدان المتذوق ، على العكس من الأسلوب المباشر الذى

المتذوق . ولكن النتيجة أن المتذوق الناضج غالبا ما يرفض
هذه السطحية التقريرية المباشرة لأنها تتجاهل نضوجه
الفكرى والوجدانى وتجبره على التزام موقف التلميذ
المبتدىء .

الرمزية

رغم أن الكلمات يمكن أن تستعمل فى الأدب لمجرد اثارة الاحساسات ، وليس لايصال معنى معين ، الا أنها ترمز الى معان كامنة وراء الرمز ، وبالتالى فان المعنى يصير أكثر كثافة وتعددا للايحاءات ، ولذلك يتحتم على كل ناقد أن يوضح للقراء الفارق بين الدلالة التقريرية أو اللغوية للكلمة وبين الدلالة الرمزية أو الجمالية لها لأنه اذا كانت الكلمات مجرد اشارات الى أشياء ملموسة فانها يمكن أن تصبح رموزا لكل المعانى الكامنة فى هذه الكلمات ، وهذه هى الوظيفة الأساسية للفن عامة والأدب خاصة ، فاذا فحصنا الفارق بين كلمة « يد » فى الحياة العملية وبينها فى العمل الأدبى لوضح لنا الثراء الذى يضيفه الأدب الى اللغة ، فاذا قال المدرس لتلاميذه فى الفصل مثلا : من يعرف الاجابة فليرفع يده · فاليد هنا لا تعنى سوى اليد التى

نعرفها كلنا بكل حدودها الحسية المعروفة والملموسة دون أية ايحاءات خارجة عن حدود الكلمة ، أما اذا قال دانتى فى الفصل الرابع من ملحمته الشعرية « الفردوس » : « هذه الرسالة السماوية مرسلة الى الانسان لكى يشعر بيد الله تقوده وتقويه عابرا الاهوال الى شاطىء الفردوس »، فكلمة « يد » هنا تعنى القوة والطمأنينة والسلام والسعادة ··· الخ ويمكن أن تتخذ هذه الكلمة دلالات أخرى مختلفة تماما اذا وضعت فى نص آخر وهكذا ، ويقول الناقد الايطالى سانت بونا فينتورا أن اللغة لا تفعل شيئا سوى أنها تعبر عن طريق الدلالة فى الحياة العملية والرمز فى العمل الأدبى ، فاللغة عبارة عن العلاقة الرمزية بين الكلمة المجردة بحروفها وأصواتها وبين الشىء المادى الذى تدل عليه هذه الكلمة ، والفن يقوم باستحضار هذا الشىء المادى بكل جوانبه وأبعاده التى تناسب السياق الأدبى الواردة فيه ، ولكن فى الحياة العملية تنتهى قيمة الكلمة بمجرد التعرف على الشىء الذى تدل عليه ·

ولا تعنى العلاقة بين الكلمة المجردة والشىء الملموس الذى تدل عليه أن هناك تشابها يمكن ادراكه ماديا ، لأن الرموز اللغوية قادرة أيضا على احضار وتجسيد الأفكار الفلسفية والدينية والهواجس النفسية المجردة التى لا يمكن ادراكها ماديا بأية حال من الأحوال وعلى هذا فان الرمز هو تقليد وتجسيد لكل ما فى حياتنا من أشياء ملموسة ومعنويات مجردة ، ومن هنا جاءت خصوبته وامكانياته

الواسعة اللامحدودة فى التعبير عن كل شىء فى حياتنا .
ولذلك يجد فيه الأدباء الفنان أداة عظيمة فى الوصول الى المعانى والمشاعر والهواجس التى تعجز اللغة التقريرية المباشرة عن ادراكها والتعبير عنها واخراجها الى دائرة النور حتى يتعرف عليها الانسان وبالتالى يصبح أكثر قدرة على معرفة نفسه وهى الوظيفة السامية التى يسعى الى تحقيقها كل فن عظيم .

الحياة العملية

ولكن هناك استعمالا رمزيا فى الحياة العملية يشبه نفس المنهج الأدبى ، فمثلا نجد الشمس ترمز الى الصحة والدفء والبشر والانطلاق .. الخ وهذه الرموز تحولت بحكم العادة والتكرار والتقاليد الى نوع من التقرير المباشر الذى لا يعنى سوى أشياء معينة ومحددة ، وبالتالى فانها فقدت الخصوبة الرمزية التى يفترضها الفن الذى يمكن أن يغير ايحاءات الرمز الى دلالات لا حصر لها . فمثلا نجد أن رمز الشمس فى رواية « الغريب » لالبير كامى يختلف تماما عما تعارف عليه الناس على مر الأزمان . فالشمس هى تجسيد لأزمة البطل الذى يرى الشمس فتبهر بصره وتعميه عن رؤية الطريق الذى يسير فيه ويضحى غريبا فى هذه الحياة لا يعرف لأصله بداية ولا لوجوده نهاية محددة ، ونحن ندرك كل هذه الدلالات والايحاءات من قراءتنا للنص الروائى ذاته . ولذلك

لا توجد مواصفات معينة للرمز فى الأدب ، وهذا هو الفارق الأساسى بين الحياة العملية والأعمال الفنية . والقارىء الذى تعود أن يلصق ملامح محددة لكل رمز بحيث يفقده ديناميكيته سوف يجد أن الأدب قد غير مفاهيمه وأن متعته زادت لأن فهمه للحياة تضاعف والانسان يفرح دائما بكل ما يمكن أن يحطم الأسوار التى تحد من انطلاقاته الفكرية والوجدانية والأدب عبارة عن اكتشافات جديدة ومستمرة للنفس البشرية ولا يتأتى هذا الى عن طريق الرمز ، فمثلا نجد أن الانسان البدائى الذى عاش قبل فجر التاريخ قد اكتشف أن الشمس هى رمز الدفء والصحة ونمو النبات، بينما يأتى أديب مثل البير كامى فى القرن العشرين لكى يعيد اكتشاف الشمس ويحيلها الى رمز آخر يختلف تمام الاختلاف . ولذلك فالأدب لن يفقد امكانيات التعبير لأنها لا نهائية وعلى الذين يقولون أن العصر القادم هو عصر العلم فقط ، عليهم أن يعرفوا أنه اذا اقتصر نشاط الانسان على استكشاف ما حوله فقط بينما يهمل استكشاف نفسه أولا فهذا بداية عصر التخبط وفقدان الاتجاه ، لأنه لا خير فى علم لا يسانده الفكر الانسانى والحماس الوجدانى والخلق الجميل ، وفى الواقع فانه لا يوجد فارق بين استكشاف الانسان ما حوله وبين استكشافه لنفسه ، لأن الاثنين شىء واحد والفصل بينهما هو فصل بين العقل والعاطفة أو الجسد والروح ، ونفس العلم يلجأ الى المنهج الرمزى فى التعبير السريع والحاسم والمجرد ، كما نجد فى الجبر مثلا الذى يقوم على الرموز أساسا .

الأدوات الأدبية

والأدوات الأدبية التي يعتمد عليها التشكيل الرمزى تنحصر فى التشبيه والاستعارة والصورة المجسدة وباقى المحسنات البديعية القادرة على ايراد الرمز بطريقة أو بأخرى ، والرمز هو استحضار لتجربة شعورية عن طريق هذه الأدوات ، ويقول الناقد كينيث بيرك أن الرمز هو المقابل اللفظى للتجربة الانسانية المعاشة ، ولذلك فهو يتميز بالقوة والحيوية والتدفق والتعقيد ، ولا يعنى التعقيد هنا صعوبة ادراكه ولكنه يعنى تعدد الأبعاد والجوانب ، وهذا يمكن الرمز من أن يبرز الخط الرئيسى فى العمل الأدبى ويزيد من اقناعنا به ، وأحيانا يكون الرمز بمثابة تنفيس للعواطف والاحساسات التى أثارها العمل الأدبى داخل القارىء ، وأحيانا أخرى يقوم الرمز ذاته باثارة العواطف والاحساسات الراكدة داخله ، وهكذا تتعدد وظائف الرمز بتعدد واختلاف النصوص الوارد بها وأى شىء فى الحياة يمكن أن يتحول الى رمز أدبى ابتداء من الانسان نفسه ومرورا بالمملكة الحيوانية والنباتية ثم عالم الجمادات ، أى أن الحياة فى نظر المنهج الرمزى عبارة عن وحدة واحدة لاتقبل التقسيم أو الانفصال ، ولأى أديب الحق فى استعمال أى رمز على شرط أن يقوم هذا الرمز بوظيفة عضوية فى العمل الأدبى ، والا تحول الرمز الى مجرد زخرف خارجى لا قيمة له وبالتالى فانه يتحول الى

نتوء يعتور البناء العام للعمل ويشوه جماله ، لأن الأديب يستعين بالرمز عندما تعجز اللغة التقريرية عن ايصال معناه الى القارىء وعليه أن يتخلص منه فى الحال اذا أحس أنه يقف عقبة فى سبيل تطور عمله ونموه الخلاق .

نشأة المدرسة

ورغم أن استعمال الرمز بدأ مع بداية الحياة نفسها عندما أحس الانسان بحاجته الى التعبير عن نفسه وبعد ذلك تسلل الى الأعمال الأدبية ابتداء من كتاب الموتى عند قدماء المصريين ثم الالياذة والاوديسا عند هوميروس ، الا أن الرمزية لم تعرف كمدرسة أدبية ذات خصائص معينة الا فى عام ١٨٨٦ على وجه التحديد بصرف النظر عن كل الاستعمالات الرمزية فى الأعمال الأدبية التى سبقت هذه السنة سواء كان استعمالها بوعى أو بغير ذلك ؛ ففى هذا العام أصدر عشرون كاتبا فرنسيا ما نيفستو نشر فى جريدة الفيجارو الفرنسية يعلن عن الميلاد الرسمى للمدرسة الرمزية وعرفوا حتى مطالع القرن العشرين باسم الفنانين الغامضين نظرا لأن جمهور القراء اعتاد لمدة طويلة على الأسلوب المباشر ، ولكن عندما لجأ هؤلاء الأدباء الى الرمز فوجىء الجمهور بغموض لم يعهده من قبل ؛ وقد كتبوا فى هذا المانيفستو يقولون أن هدفهم هو تقديم نوع من التجربة الأدبية تستخدم فيها الكلمات لاستحضار حالات وجدانية سواء شعورية أو لا شعورية بصرف النظر عن الماديات

الملموسة التى ترمز اليها هذه الكلمات وبصرف النظر عن المحتوى التمثيلى والعقلى الذى تتضمنه • لأن التجربة الأدبية فى نظرهم هى تجربة وجدانية فى المقام الأول •

وأهم فقرة فى هذا المانيفستو تقول بأن الشعر الرمزى يحاول الباس الفكرة المجردة شكلا حسيا ملموسا ، وهذا الشكل الحسى هو الهدف الأساسى من القصيدة لأنه الاداة الوحيدة القادرة على تشكيل وجدان القارىء تجاه القصيدة ، وعلى هذا الأساس نستطيع القول بأن كل الظواهر المادية فى الكون ليست سوى تعبير مجسد لأفكار مجردة لم نصل الى كنهها بعد •

التأثيرية والرومانسية

وقد عاصرت الحركة الرمزية فى الأدب الحركة التأثيرية فى الموسيقى والفنون التشكيلية التى أطلقت العنان لكل امكانيات التعبير الممكنة ، وأيضا تأثرت الى حد كبير بفلسفة بيرجسون ودراسات فرويد التى ألقت الضوء على العقل الباطن وما يصطخب داخله من احساسات وصراعات شتى ، وأيضا كان هناك خط خفى يربط ما بين المدرسة الرمزية والمدرسة المثالية التى عاصرت أواخر القرن التاسع عشر ، واذا كانت الرمزية تعد بمثابة الخروج الكامل عن طريق التعبير الرومانسى المباشر ، الا أنها فى الحقيقة تطوير لامكانياتها فى التعبير لدرجة انه يمكن اعتبار الرمزية الامتداد غير المباشر للرومانسية نظرا لتشابه النظرة الى الوجود والغموض الذى يكتنف الكون والذى تأثرت به كل من الرومانسية والرمزية عن طريق المدرسة الأفلاطونية الحديثة ، وعلى حد قول أفلاطون فانه كان يستعمل الرموز لأنه من السهل أن تقول أن هذا الشىء يشبه كذا عن أن تقول عن نفس الشىء انه كذا فى حد ذاته وقد بلور هذا الاتجاه تلاميذ مدرسة الاسكندرية القديمة الذين أطلقوا على أنفسهم اسم « الأفلاطونيين المحدثين » •

ولعلنا نجد فى روايات العصور الوسطى البذور الأولى للمدرسة الرمزية ، وكما يقول الناقد الفرنسى دينيس دى روجمون فأن الرمزية الغامضة التى تسود هذه الروايات والأساطير والتى نجد نظيرا لها فى الآداب الصينية والهندية واليابانية والفرعونية القديمة ، هذه الرمزية تؤكد أن العالم خلق أولا على شكل روحى نقى ، ثم أخذ هذا الشكل اللباس المادى الذى نعرفه به ، وبالتالى فهذا اللباس المادى هو الرمز المتبقى من العالم الروحى الذى انتهى وجاء الأفلاطونيون المحدثون الذين عاشوا فى عصر النهضة وتتلمذوا على أفلاطون وتلاميذه فى الاسكندرية القديمة وقالوا أن الرموز الأساسية التى تدل على العالم الروحى القديم هى ثلاثة : النار والشمس والأجنحة ومن هنا تأتى الصلة الوثيقة بين العالم المادى وعالم الأرواح •

وعنــدما ازدهرت ظاهرة تحضير الأرواح فى القرن الثامن عشر ، خصوصا بعد أن وضع سويدنبورج نظريته فى الاتصالات الروحية ، وجدت هذه الظاهرة صدى سريعا فى الأدب فكتب الشاعر الفرنسى الرمزى بودلير قصيدته المشهورة باسم « المراسلات الروحية » وفيها أحال كل الأشياء والمعانى الى رموز بحتة ، وكانت هذه القصيدة ايذانا بالاستعمال الفنى الجديد للرمز بعيدا عن التوظيف التقليدى له فى الأساطير القديمة أو كتب الغمز واللمز كما نجد فى « كليلة ودمنة » مثلا ، فقد أصبح الرمز لغة شعرية قائمة بذاتها وليس مجرد طوبة فى البناء الدرامى للعمل الأدبى ، فالانسان عند بودلير هو كائن رمزى حى يسير وسط غابة مليئة بالرموز ، وجميع الأشياء المادية عبارة عن صدى مجسد للحقائق الروحية التى تتحلل فى الوحدة المطلقة المظلمة المضطربة التى يتكون منها العالم غير المرئى ، وكان شعر بودلير يقوم على الصراع بين الرموز مما منحه موضوعية فنية افتقدها الشعر الرومانسى الذاتى رغم أن بودلير استغل الرموز أيضا فى التعبير عن الذات ، فالمشكلة ليست فى التعبير عن الذات ولكنها فى كيفية التعبير عنها • وقد اعتبر بودلير مؤسسا للمدرسة الرمزية لأنه استطاع أن يمنهجها كمذهب أدبى متكامل وتتلمذ على يديه كثير من الأدباء الفرنسيين وغير الفرنسيين •

يعد ارثر رامبو أول تلاميذ بودلير فقد حاول فى تجربته الشعرية أن يحيل الواقع المادى الى تجربة روحية خارجة عن حدود الزمان والمكان ، وأصبحت القصائد رؤى متتابعة تمكنت من تحطيم التسلسل المنطقى للأشياء والأحداث ، لأنه يعتقد أن الشعر هو التاريخ الفعلى لروح الانسان وليس لحياته المادية ، وتأثر برامبو الشاعر فيرلين الذى أكد القيمة الايحائية للكلمات لأنها الامكانية الوحيدة القادرة على خلق الجو عن طريق الايقاع الموسيقى الذى يمكن أن يكون صدى لحركة العقل والروح عند الانسان بصرف النظر عن وضوح المعنى أو غموضه ، وأيضا يأتى الشاعر ملارميه ليوضح أن التحطيم المتعمد لتركيب الجملة التقليدية لابد أن يتم من أجل تكامل الصورة التى تحوى صراع الرموز ، وكان ملارميه يطمح الى تحويل كل جملة الى صورة تشكيلية مجسدة لفكرة ما ومحركة لشعور القارىء ورامزة الى فلسفة متكاملة •

وبعد عام ١٨٨٦ تضاعف عدد تلاميذ المدرسة الرمزية وانقسموا الى مجموعتين احداهما تتبع فيرلين والأخرى ملارميه ، وقد تميز شعر تلاميذ فيرلين بمسحة من الحزن والبساطة والوضوح فى استعمال الرموز فى التعبير عن أفكار العقل الواعى وهواجس العقل الباطن ، ومن أشهر تلاميذها لى كاردونيل وسامين ، وميكائيل وورودنباخ

وماترلينك ، أما اتبـاع ملارميـه فقد رفعوا أعلام الشعر الحر ونادرا بتحطيم كل الأشكال التقليـدية واعـادة بناء الشعر من خلال الرمز كقيمة تشكيلية ، ومن أشهرهم جيل ودوبو وموكيل وموكلير وميريل وفارهارين ولافورج وفييل جريفين ودى جاردن وهنرى دى رينيير ٠

الرمزية العالمية

ومن فرنسا انتشرت المدرسة الرمزية وأثرت على الأدب الانجليزى الصوفى وعلى المدرسة التصويرية والرمزية فى أمريكا التى رفع لواءها ازرا باوند وايمى لويل ، وعلى الرمزيين فى ألمانيا بزعامة ر ٠ م ٠ ريلكه وستيفان جورج ، وعلى مدرسة المجددين فى أسبانيا ، وارتبطت الموسيقى بعد ذلك بالمدرسة الرمزية بزعامة فاجنر الذى قال عنه الشاعر بول فاليرى انه يسمعك روحك وهى تهمس اليك ، وهذا هو طموح الشعر الحقيقى ، وقد عمد فاليرى الى ادخال المتواليات الهندسية فى شعره حتى يحقق نفس الايقاع الموسيقى ، واستطاع الشاعر بول كلوديل تحويل الشعر الرمزى الى صلاة خاشعة لروح هائمة فى عالم التصوف ٠

وعندما كتب أبسن مسرحياته تمكن من الاستغلال الدرامى للرمز بحيث أصبح منهجا معترفا به فى المسرح تأثر به من بعده ماترلينك وييتس وسنج وتشيكوف

ويوجين أونيل ، وتسللت الرمزية أيضا الى الرواية وخاصة فى روايات جيمس جويس وجيل رومان وريتشارد هوفمان وكذلك فى شعر ت س ٠ اليوت ، كل هذا أدى فيما بعد الى المدارس الأدبية الأخرى مثل السيريالية والتجريدية والتعبيرية ٠٠ الخ ٠

ولا شك فان التأثير السريع الذى تمارسه مدرسة أدبية محلية على الأدب العالمى بحيث يتشربها ويستفيد بها بعد ذلك ، ليدل دلالة واضحة على أن الأدب العالمى وحدة متكاملة مهما اختلفت الاتجاهات وتنوعت المشارب لأن النفس البشرية لا تختلف باختلاف المكان أو الزمان ولكن الذى يختلف هو طرق التعبير عن صراعاتها وآمالها وآلامها، والأدب خير ما يبلور هذه الحقيقة ٠

الطبيعية

تطلق كلمة الطبيعية بوجه عام على المذهب الفلسفى الذى يؤكد أن للطبيعة قانونا أخلاقيا وبيولوجيا يمكن فهمه وادراكه عن طريق دراسة الطبيعة ذاتها ، وليس عن طريق دراسة عالم ما وراء الطبيعة الذى يتكون من كل لظواهر الميتافيزيقية وأهم خصائص هذا المذهب أن الانسان جزء من الطبيعة ، وفى نفس الوقت فهو الجزء المدرك والواعى بها ولذلك فان أى فهم لجوهر الطبيعة الجامدة أو الانسانية لابد أن يتم من خلال عقل الانسان وقدرته على التفكير والتحليل والتحديد ، ويعتقد الفلاسفة الطبيعيون أنه من المستحيل فصل الروح عن المادة ، فالانسان جسد كما أنه روح ، والجسد ليس سوى التعبير المرئى عن الروح ، وعندما تنفصل الروح عن الجسد فأن الجسد نفسه يتحلل ويفنى ويصير الى العدم ، ونحن ان كنا

لا نرى الروح فهذا لا يعنى أنه لا يمكن ادراكها ، فالطبيعة الحية التى تكمن فى كل الأحياء هى الأساس لكل وجود ، وعلى هذا الأساس الفلسفى حاول أتباع المذهب الطبيعى تفسير الحياة والفكر الانسانى ، ثم دخل المذهب بعد ذلك ميدان علم الاجتماع والتاريخ السياسى ، وأصبحت الظواهر التى تحدث فى كل عصر وكل مجتمع من حروب وأوبئة ومجاعات وانتصارات واكتشافات ونظريات ... الخ كل هذا أصبحت من الظواهر الاجتماعية التى تخضع لكل قوانين الطبيعة من صراع وتطور وتقدم ونشوء وارتقاء ، والقانون الأخلاقى يكمن وراء هذه الظواهر بحيث يمكن استنباطه ودراسته للاستفادة من منهج الطبيعة الذى يتحكم فى مقدرات البشر حتى لا يصبح الانسان ريشة فى مهب الرياح أو لعبة فى يد القدر ، ولا شك فان الذى ساعد على ازدهار الطبيعية فى القرن الماضى الاكتشافات العديدة فى الميدان السيكلوجى والفسيولوجى وما تنطوى عليه من قوانين علمية توضح الطريقة التى تعمل بها أعضاء الجسم الانسانى وتحلل الأسلوب الذى يفكر به الانسان ويدفعه الى أن يسلك سلوكا معينا فى الحياة ، والجانب الأخلاقى للمذهب الطبيعى يتركز فى مثله العليا من تطور وتقدم ومحافظة على النوع والتأقلم مع متطلبات البيئة ودفعة الحياة وارادة القوة والاستمرار الكامنة فى الطبيعة الانسانية رغم كل المحن والعقبات والصعوبات والقدر المتربص بالانسان فى كل مكان وزمان وقد بلغت

هذه الاتجاهات قمتها فى نظريات فيلسوف القوة الألمانى نيتشـه وكتـابات فيلسـوف المجتمع الانجليزى هوبرت سبنسر .

حتمية التطور

وقد تفرعت الطبيعية وتنوعت فى القـرن التاسـع عشر ، ويعتقد كثير من النقـاد والدارسـين أن التطبيق الفلسفى والأدبى للطبيعية قد تأثر الى حد كبير بنظريات داروين ، ولكن المتتبع لأصول الطبيعية الأولى يجد أنها تمد جذورها الى فلسـفات سـبينوزا وهوبز وترتبط فى نفس الوقت بكل فلسـفة عالجت التطور الانسـانى من بعيد أو قريب ، ويعتقد أرنست فيشر فى كتابه « ضرورة الفن » أن الطبيعية هى فى حقيقتها امتداد متطرف للواقعية، لأنها تتخذ من الواقع نقطـة بدء دائمـة ولكنهـا لا تلتزم بحـدوده كما تفعل الواقعية ، فالواقع هو التعبير المؤقت للطبيعة الانسانية والاجتماعية ، وعلى الفيلسوف الطبيعى أن يفسر القوانين الدائمة وراء هذا المظهر الوقتى ، ولعل التفريعات الأساسـية للمذهب الطبيعى فى عصرنا هـذا تنقسم الى الفلسفة النفعية أو البراجماتية التى تؤكد أن المنفعة هى الهدف الأسمى للطبيعة ، وقد حمل لواء هذه الفلسفة الفلاسـفة الانجليز فيرديناند شيللر « ١٨٦٤ ـ ١٩٣٧ » وجون ديوى « ١٨٥٩ ـ ١٩٥٢ » وقد انعكس هذا على السـياسة البريطانيـة وخاصة فى قول رئيس

الوزراء جلادستون : « ان لبريطانيا مصالح أبدية وأصدقاء متغيرين » والتفريعة الثانيـة للمذهب الطبيعى تتمثل فى فلسفة التطور الخلاق التى نادى بهـا الفيلسوف الفرنسى هنرى برجسون « ١٨٥٩ ـ ١٩٤١ » ، والتفريعة الثالثة وتتضح فى فلسفة التطور التدريجى التى تزعمها صامويل الكسـندر ولويد ومورجان ، ثم يأتى الفريد هوايتهيد « ١٨٦١ ـ ١٩٤٧ » ليمثل التفريعـة الرابعة للطبيعية فى مذهبـه عن التطور العضوى ثم تتبلور التفريعة الخامسة فى الواقعيـة الجديدة والأشـكال المتعددة للتجريبيـة التى تزعمها برتراند راسل وفلاسفة الوضعية المنطقية ، ولكن المجموعة الأخيرة كانت تقترب من الفيزياء بقدر ابتعادها عن البيولوجيا .

وقد يتعجب القارىء لهذه الخلفية الفلسفية العريضة التى قد تبعدنا عن ميدان الأدب والفن الى مجال الفلسفة والفكر ، ولكننا فى الواقع اذا نظرنا الى أية مدرسة أدبية لوجدنا أنها التجسيد الفنى لمذهب فلسفى معين ، فالفلسفة تحاول تفسير الطبيعة الانسانية عن طريق الفكر والعقل والادراك ، بينما الأدب يحـاول تجسـيد هذه الطبيعة عن طريق الخلق الفنى واثارة العواطف والانفعالات داخـل المتلقى ، فان كانت الفلسفة تمثل التجريد فالأدب يبلور التجسيد لنفس الأفكار الفلسفية المجردة ، ولذلك فالفلسفة والأدب وجهان لعملة واحدة لأنه يسـتحيل الفصـل بين

الفكر والفن ، أو بين الشكل والمضمون ، أو بين الجسد والروح .

التحليل النقدى

وفى ميدان النقد الأدبى فمازال مفهوم الطبيعية مطاطا وعاما الى درجة كبيرة ، فهو يشير عادة الى الأعمال الأدبية التى تظهر اهتماما وحبا بالغين للطبيعة والجمال الطبيعى فى مختلف صوره ، وقد أوضح الناقد النرويجى جورج برانديز فى موسوعته الأدبية « القيادات الرئيسية فى أدب القرن التاسع عشر » خاصة فى المجلد الخامس من الموسوعة تحت عنوان « الطبيعة فى انجلترا » الذى صدر عام ١٩٠٥ أوضح أن الطبيعية تطورت لكى تشمل الحياة والكون بأسرهما ، ولذلك يمكننا القول بأن الطبيعية مذهب يريد فرض نفسه على الأعمال الأدبية دون استثناء ، ولذلك فالاستعمال الشائع الآخر للطبيعية أنها ذلك التيار الأدبى الذى يحاول اقامة نوع من الصداقة المتبادلة بين الانسان والطبيعة ، وهى فى هذا لا تفترق كثيرا عن الواقعية التقليدية . ولكن التطبيق المنهجى للطبيعة يتجلى فى أعمال اميل زولا وجورج مور وثيودور درايزر الذين عبروا بطريقة مباشرة أو غير مباشرة عن المفهوم الطبيعى للانسان الذى يتناقض تناقضا جذريا مع المفهوم الانسانى للطبيعة ، فالمفهوم الأول يعتبر الانسان جزءا عضويا من الطبيعة ، بينما المفهوم الثانى يؤكد أن الانسان منفصل

عن الطبيعة والا لما استطاع ادراكها اذا كان جزءا منها لأن الجزء لا يمكن أن يستوعب الكل وقد أوضح ويلى ستاين جودسيل هذا التناقض فى كتابه « صراع الطبيعية ضد المذهب الانسانى » الذى صدر عام ١٩١٠ ، فالطبيعة كما يراها زولا ومور ودرايزر هى بلورة الجانب الفسيولوجى فى حياة الانسان وارتباطه الوثيق بمملكة الحيوان التى تخضع لكل قوانين التطور ، والتى تعتمد على غرائز حفظ النوع من أنانية وحب للذات وعدم التقيد بقوانين المجتمع وتقاليده اذا وقفت عقبة فى سبيل اثبات كيانه ، وقد كانت هذه النظرة التشاؤمية سببا فى مسحة الكآبة التى لونت أعمالهم الأدبية ، فقد بلورت الواقع الجاثم بكل تفاصيله الدقيقة والقبيحة دون أية مواراة ، بل كانت هناك نغمة سخط لم يستطع أدباء الطبيعية التغلب عليها .

اميل زولا

يعد اميل زولا الروائى الفرنسى رائد المدرسة الطبيعية ، وقد ولد عام ١٨٤٠ عن أب إيطالى وأم فرنسية وقد بدأ حياته كروائى برواية « تيريزا راكوين » عام ١٨٦٧ ثم بدأ سلسلة من الروايات جسد فيها تاريخ العائلة الحاكمة التى مثلت الامبراطورية الثانية ولكن مذهب الطبيعية يتجلى فى أشهر رواياته « نانا » ، وقبل أن يموت عام ١٩٠٢ ترك بصماته على المذهب الطبيعى فى الأدب وتمكن من بلورته عمليا من خلال رواياته ، بل أنه هو

الذى صاغ اصـطلاح « الطبيعية » كمنهج علمى بعيدا عن الواقعية التى أصـبح كل من هب ودب من صـغار الأدباء يصف رواياته بها ، ومع هذا فان زولا يعترف فى تواضـع علمى بأن المؤسس الحقيقى للمذهب الطبيعى هو الروائى الفرنسى جوستاف فلوبير الذى مهد الطريق أمامه بروايته « مدام بافارى » .. يقول زولا عن فلوبير : « لقـد عمل فلوبير على اعلاء شـأن الكلمة الصـادقة الحقة فى مجال الأدب ، وهى الكلمة التى طالما اشتاق الجميع الى سماعها ، فقد مكنها من أن تفرض نفسها ، ورواية « مدام بوفارى » من الوضوح والكمال ما يجعلهـا نموذجا أساسيا للمذهب الطبيعى فى الفن » .

وقد اهتم زولا بالجانب العلمى للأدب وابتكر ما يعرف بنظرية « الرواية العلمية » وقال ان عصرنا هو عصر العلم وينبغى للأديب أن يطبق مكتشفات داروين وكلود برنار : نظرية أصـل الأنـواع ، وقانون التأثير الحاسم للبيئة ، وقوانين الوراثة » فالانسان مخلوق حيوانى .. سلبى من نتاج الوراثة والبيئة ، ليس فى امكانه الافلات من المصير المحتوم ، وهو ليس مؤثرا بقـدر ما هو متأثر بالظـروف المحيطة به .. والعجيب أن الشاعر الفرنسى مالارميه أحد أعمدة المدرسة الرمزية ورائد « الشعر الخالص » قد أعجب برواية « القاتـل » لزولا لموضـوعيتها وختـم تحليله لهـا بقوله : « اننـا نعيش فى عصر أصبحت الحقيقة فيـه هى المعبرة عن الجمال .. » .

ورغم أن الطبيعية ومذهب الفن للفن يقفان على طرفي نقيض ، الا أننا نستطيع أن نلمح خلفهما خلفية مشتركة . فزولا الذى يصور البؤس الاجتماعى بقسوة لا ترحم ، والذى عرى الامبراطورية الثانية حتى بدت أدق أحشائها ، رفض الوصـول الى نتائج سياسية محددة عندما قال : « نحن لم نتجاوز بعد مرحلة التحليل ومازال أمامنا شوط طويل حتى نبلغ مرحلة التركيب ، أنها مهمة المشرع الذى يجب أن يدرس الأمر ويصححه ولكن هذا ليس من مهمتى كأديب فى شىء » .

جوستاف فلوبير

وكان فلوبير يعتقد أن الطريق المؤدى الى الجمال زاخر بالقبح والجهامة ولذلك قام بتصوير الواقع الراكد للمجتمع الريفى المريض فى روايتـه « مدام بوفارى » وقد امتاز تصويره بالدقة التفصيلية والقدرة الفنية فى وقت واحد ، وقد كتب فلوبير الى جورج صاند يقول أنه ليس من حق الفنان أن يعبر عن رأيه فى شىء أيا كان . فهل حدث أن عبرت الآلهة عن رأى ؟ فهو يعتقد أن الفن العظيم موضوعى وغير شخصى ، وهو لا يريد حبا أو كراهية ، لا شفقة ولا غضبا ويختتم قوله بتساؤله : « ألم يحن الوقت بعد ليتربع العدل على عرش الفن ؟ ان حيادية الوصف والتصوير عندئذ يصبح لها جلال القانون ومهابته » .. ولكنها لم تكن فى الواقع حيادية كاملة أو مطلقة لأنها عبرت عن رفض كامل

لهذا المجتمع المريض الراكد ، وكان من أثرها شعور مرير بالكآبة وخيبة الأمل تجاه البشر والكائنات الحية عموما ، يقول فلوبير :

« ان همجية الانسان التى تصر على الاستمرار والتواجد تملأ نفسى بحزن أسود قاتم ، ان الاشمئزاز العميق الذى أحس به تجاه معاصرى يدفعنى دفعا الى الماضى ، وليس أمام الأديب غير سبيل واحد لكى يسلكه ، انه سبيل التضحية بكل شىء من أجل الفن ، فيجب على الأديب أن يعتبر الحياة مجرد وسيلة لا أكثر ، وأول انسان يجب ابعاده عن الصورة هو شخص الأديب نفسه ، ان للأرض حدودا • ولكن ليس لغباوة الانسان أية حدود » •

وكانت المحصلة الطبيعية لهذا الموقف هى انعدام كل أمل واليأس المطلق الذى عانت منه مدام بوفارى التى حاولت الهروب الى عالم الأحلام الهستيرية الرومانسية ، لكن بيئتها ترفض اطلاق سراحها وتصر على خنقها بعناد وقسوة ، ولذلك فان هذه الرواية الواقعية القاسية هى البلورة المجسدة لجوهر المدرسة الطبيعية فى الأدب •

الرومانسية المثالية

ولا شك فان الطبيعية تقف على طرفى نقيض مع الرومانسية والمثالية ولكن الطبيعية ترتبط مع الرومانسية

فى أن المذهبين يمجدان الطبيعة وجمالها ، وترتبط أيضا مع المثالية فى أنها تحاول الوصول الى مثال معين ، ونظرا لهذه المرونة التى تميزت بها الطبيعية فقد تمكنت من الدخول الى المسرح وبرزت فى مسرحيات ابسن وأوتو برامز وبولى شلينتزر وهولز وهاوبتمان وسودرمان ولكن أرنو هولز « ١٨٦٢ — ١٩٢٩ » هاجم زولا لأنه سمح لذاتية الفنان بأن تفرض نفسها على رؤية الواقع بينما أراد هولز مذهبا طبيعيا يقوم على الموضوعية المنطقية التى تضع ذاتية الفنان داخل أسوار التجسيد والتصوير الموضوعى للواقع •

والطبيعية نتاج مجتمع الانقلاب الصناعى فى أوروبا، وهو الانقلاب الذى أدى الى انشاء المدرسة الرومانسية والمثالية رغم التناقض القائم بينهما وبين الطبيعية التى قامت على أنقاض الواقعية ، ولكن هذا التداخل بين المذاهب الأدبية المتناقضة يدل دلالة قاطعة على أن هذا التناقض ظاهرى فى أساسه ، ولكنها فى جوهرها تنبع من أصل واحد هو الانسان وعلاقته بالحياة التى يحياها ولذلك فالتناقض الظاهرى بين المدارس الأدبية هو فى حقيقته تعبير مباشر عن التناقض والصراع اللذين تنطوى عليهما الطبيعة البشرية ذاتها ، فالجوهر واحد ولكن طرق التعبير والتصوير المؤدية اليه تختلف باختلاف المكان والزمان اختلاف بصمات الأصابع •



بدأت الخصائص المميزة للمدرسة التعبيرية تتبلور فى السنوات الأخيرة من القرن التاسع عشر مما مهد الجو لظهور مسرحيات الكاتب الألمانى فرانك ويدكايند التى أثارت ضجة كبيرة فى الفترة ما بين عامى ١٨٩١ و ١٩٠٦ والتى بلغ تأثيرها جدا كبيرا على المسرح الأوربى والأمريكى على حد سواء ، وأرغم كتاب المسرح فى القارتين بالسير على نهجها وخاصة فى إستعمالها الأقنعة لأول مرة منذ المسرح الاغريقى والرومانى القديم • وزادت على استعمال الأقنعة ستغلال الرموز بجميع أنواعها لاعطاء المسرح أكبر شحنةمن الانفعال والتكثيف والمعنى بعيدا عن الحوار المباشر التقليدى وأدى هذا بدوره الى التركيز على المونولوج أو المناجاة النفسية التى تلقيها الشخصية من حين لآخر لكى تعبر عن مكنونات نفسها بعيدا عن قيود الحوار أو الديالوج

التقليدى التى غالبا ما تحتم على الانسان أن يتكتم حقيقة ما يدور داخله لاعتبارات اجتماعية لا حصر لها وفى الواقع فان مسرحيات ويدكايند لم تكن تملك من النضوج الدرامى ما يدخلها التراث العظيم للمسرح العالمى ولكن أهميتها تكمن فى دور الريادة الذى قامت به من حيث ادخال امكانيات التعبير المختلفة بالاضافة الى الحوار التقليدى ، فالقناع والرمز والخلفية والضوء واللون والموسيقى ووقفة الممثل وحركته وطريقة القاء الحوار والمونولوج ومساحة المسرح ، باختصار كل شىء على خشبة المسرح يجب أن يقوم بالتعبير الدرامى المكثف عن المضمون فليس هناك زخرفة فى المناظر أو اطناب فى الحوار ، وبذلك تراجعت أهمية الحوار التقليدى وأصبحت ضمن أدوات التعبير بعد أن كانت الأداة الأولى والرئيسية والوحيدة فى بعض الأحيان ، فالكلمة يجب أن تلقى لاضافة معنى جديد وشحنة اضافية والا فيجب أن تصمت وتترك التعبير لأدوات الفن الأخرى التى لا حصر لها •• وقد اقتصر دور مسرحيات ويدكايند على ابراز هذه الاتجاهات الجديدة دون أن تقدم فنا ناضجا من الناحية الدرامية ولكن النضوج أتى فى مسرحيات معاصرة السويدى أوجست سترندبرج وخاصة فى مسرحية « الطريق الى دمشق » التى كتبها عام ١٨٩٨ ، و « الحلم » عام ١٩٠٢ ، و « سوناتا الشبح » عام ١٩٠٧ ، وهى مسرحيات استطاعت أن ترسى تقاليد الحركة التعبيرية من خلال الخلق الفنى وليس من مجرد التطبيق المباشر لاتجاهات محددة وآراء مجردة •

ومتد تأثير التعبيرية الأدبية الى الفنون الأخرى وخاصة الموسيقى والمعمار والنحت والتصوير وكانت بمثابة ثورة ضد كل من التأثيرية والطبيعية لأن كلا المذهبين اقتصر على حدود التعبير عن الواقع ، الطبيعية عن الواقع الاجتماعى وتفاصيله الدقيقة ، والتأثيرية عن الواقع الفردى وهواجسه النفسية بحيث يجب ألا يكون الأدب مجرد صورة مكررة للواقع لأن الناس دائما يغرمون بالأصل وليس بالصورة ، وخاصة أن المجتمع فى تغير وتطور مستمرين ، ونفس الموقف بالنسبة للفرد ونظرته الى الكون والأحياء ٠ واذا اقتصرت مهمة الأدب على مجرد التعبير عن هذا المجتمع وهذا الفرد فلن يستطيع اللحاق بركب الحياة ومواكبتها لأنه سينتهى بانتهاء اللحظة التى يعبر عنها وهذه هى مهمة الصحافة اليومية وليست مهمة الأدب التى وصفها الناقد التعبيرى الألمانى لوثار شراير بأنها « الحركة الروحية الموازية لسير الزمن والتى تضع الكيان الانسانى للفرد فوق اعتبار وضعه الاجتماعى المؤقت » ، فهى تعالج الانسان كمخلوق حى ومتكامل وليس مجرد فرد فى مجتمع ، وغالبا ما تقف الكلمة المسرحية المنطوقة عاجزة عن التعبير الكامل عن هذا المخلوق المعقد الزاخر بالمتناقضات ، ولذلك تتعاون الفنون التشكيلية فى التعبير عن الانسان فى كليته ، والمسرح خير وسيلة لتعاون المعمار والنحت والتصوير

والموسيقى والرقص واللون والصوت والكلمة والضوء ٠٠٠ الخ ، ولذلك كان مصدر الحركة التعبيرية المسرح ، وبعدها تشعبت الى الرواية والشعر ولكن فى جدود أدوات كل منهما ٠ وقد بلغت الحركة التعبيرية فى المسرح قمتها فى فترة ما بين الحربين بين عامى ١٩١٥ و ١٩٤٠ وخاصة فى مسرحيات موس هارت التى نذكر منها على سبيل المثال مسرحية « السيدة القابعة فى الظلام » التى أثارت ضجة فى أوروبا وأمريكا عام ١٩٤١ رغم ظروف الحرب العالمية الثانية ٠

رواد المدرسة

وكما رأينا فقد تأكدت الملامح العريضة والخطوط الرئيسية للمدرسة التعبيرية منذ أول مسرحيات كتبت بهذا الأسلوب وخاصة مسرحيات ويدكايند ، وبعد ذلك تفرعت هذه الخطوط الرئيسية الى تنويعات متعددة نذكر منها على سبيل المثال أصحاب الاتجاه التطبيقى الذى يقول أن مهمة الأدب هى تنشيط عقل الانسان ووجدانه ومنعهما من الركود والبلادة وليس مجرد تقديم صورة لما يراه الانسان بالفعل فى حياته اليومية ، ومن أعمدة هذا الاتجاه ج ٠ توللر وهاسين كليفر وبيتشر وكايسر والأمريكى جون هاورد لوسون ، ويوجد أيضا أصحاب المذهب الصوفى الغامض والمذهب اللاعقلانى الذين يقولون أن المعقول هو ما اتفق عليه ، وعلى المسرح أن يعالج

مالم يتفق عليه الناس بعد ومن أئمة هذا الاتجاه سورج وويرفيل وكورنفيلد وكافكا وأونيل الذى بلغت التعبيرية عنده قمتها فى احدى مسرحياته المتأخرة « أيام بلا نهاية »، وقد ركز كل هؤلاء على مهمة الأدب كمحرر لروح الانسان من ربقة الواقع التقليدى الذى غالبا ما يتميز بالمحدودية والغباء وضيق الأفق ، واشترك أصحاب الاتجاهات المختلفة للتعبيرية فى المناداة بانقلاب فى وسائل الانتاج المسرحى ، استخدموا المسرح الدائرى والمتعدد الطوابق والأضواء الخافتة والمعتمة والتصوير السينمائى بحيث يمتزج المسرح بالسينما ، وقد استفادوا الى حد كبير باكتشاف سيجموند فرويد فى علم النفس وهى الاكتشافات التى أكدت أن الانسان مخلوق ديناميكى متفاعل مع واقعه وذاته بطريقة أو بأخرى دون أن يفقد صفاته الأساسية العامة التى قد تختفى تحت وطأة الواقع ولكنها مع هذا تظل موجودة ٠

المنهج الدرامى

والمسرحية التعبيرية المتعارف عليها تقوم على شخصيه محورية تمر بأزمة نفسية ومحنة وجدانية ، ولذلك يستعين المؤلف بعلم النفس فى أحيان كثيرة حتى يبلور مأساتها الداخلية ، ولا يرى المتفرجون الشخصيات الأخرى والظروف المحيطة الا من خلال نظرة الشخصية المحورية اليها التى تترجمها الى رموز درامية ومسرحية متجسدة

سواء فى ذهن المتفرج أو أمام ناظريه ولذلك يعتمد معظم كتاب التعبيرية على المونودراما أو المسرحية التى تكتب لممثل واحد أو التى تنبع أحداثها ومواقفها من ذهن الشخصية الرئيسية وقد اشتهر بهذا النوع من المسرحيات كل من ايفيلت جيلبرت ووروث دريبر وكورنيليا أوتيس سكنر ٠

ولكن ليست كل مسرحيات المونودراما تعبيرية بالضرورة ، فبعضها تقليدى للغاية كما نجد فى مسرحية « الكمين » لآرثر ريتشمان التى كتبها عام ١٩٢١ ولكن أهمها تعبيرى بمعنى الكلمة وخاصة فى مسرحيات جورج كايسر وروايات ايلين جلاسجو التى تقول : انها تكتب رواياتها من خلال عيون وعقلية البطل أو البطلة ، وقد طبقت هذا المنهج بحذافيره على روايتها المشهورة « الأرض الجرداء » عام ١٩٢٥ ، وكذلك مسرحية « الآلة الحاسبة » لالمر رايس التى يقدم فيها بطله بائع الكتب بمناسبة مرور ٢٥ عاما على اشتغاله بالمؤسسة ، لقد استدعى لمقابلة المدير فى مكتبه والبشر يملأ جوانحه متوقعا التهانى الحارة والعلاوة المجزية ، واذ بالمدير يخبره أنه مطرود ، وفى الحال نجد أرضية المسرح التى يقف عليها البطل تميد من تحت قدميه وتدور فى جنون متذبذب لتعبر تعبيرا مجسدا عن الدوامة التى تدور داخل عقل البطل وتحيله الى ريشة فى مهب الرياح ، وبالطبع فان المناظر المسرحية تتتابع بعد ذلك لتجسد الأزمة النفسية للبطل أمام

المتفرجين بحيث يلمسون صراعه الداخلي ومسيرته تجاه قدره ومصيره دون أن ينبس ببنت شفة ، وقد اتبع جورج كايسر نفس المنهج بالنسبة لشخصية صراف البنك في مسرحية « من الصباح حتى منتصف الليل » عام ١٩١٦ ويوجين أونيل في شخصية بروتس جونز في مسرحية « الامبراطور جونز » عام ١٩٢٠ ، وفي كل هذه المسرحيات تتوالى الأحداث والشخصيات مغلفة بجو من الحلم والتشتت والضياع والظلال بحيث تضيع النسب التقليدية المتعارف عليها في حياتنا العادية لأن هذه النسب تحد من انطلاقات التعبير الدرامي ، ومع هذا فالأحداث والشخصيات عادية وتقليدية ولكنها توضع تحت ضوء غير عادي عن طريق ازالة الفجوة التي تفصل بين حياة الانسان الاجتماعية وكيانه النفسي الداخلي ، وهي الفجوة التي تفرضها الحياة الاجتماعية على الناس وغالبا ما تصيبهم بدرجات متفاوتة من المرض النفسي والمعروف بالشيزوفرانيا أو انفصام الشخصية .

الاتجاه النقدي

ويقول ايفان جول ان هدف الفنان التعبيري يتركز في التجسيد الموضوعي الخارجي للتجربة النفسية المجردة عن طريق توسيع أبعادها والقاء أضواء جديدة عليها لكي تتكشف الأشياء التي يخفيها الناس أو التي لا يستطيعون رؤيتها لقصر نظرهم ، ويقول الكاتب المسرحي الانجليزي جون جالزورثي أن التعبيرية تجسد جوهر الأشياء دون

اظهار خارجها ، ولذلك فهي لا تعترف أن هناك تشابها ضروريا بين الداخل والخارج ، وحتى لو وجد هذا التشابه فانه لا يهمها على الاطلاق . ولأن التعبيرية تعبر عن الانسان في كليته فان الشخصيات تتحول الى مجرد انماط اكثر منها أناس من لحم ودم ، وأحيانا تتحول الى مجرد أرقام أو مسميات عامة فنجد الأستاذ صفر أو الرجل أو المرأة أو الرئيس أو المدير أو الشاعر دون أسماء على الاطلاق ، وغالبا ما تكون اللغة سريعة وتلغرافية ولاهثة ومتقطعة ، تتراوح بين الغنائية الحالمة والنثر الخشن لكي تتمشى مع روح المنولوج الذي يعبر عما يجتاح الشخصية من صراعات متناقصة وعواطف متنافرة ، والأحداث بدورها مفاجئة فاقدة للترتيب المنطقي التقليدي وضاربة جذورها في الخيال والاغراب وذات مستويات متعددة تختلف نوعيتها باختلاف الحالة النفسية ، وتشارك الموسيقى والأصوات والأضواء الزاخرة بالرموز امكانيات الكلمة في التعبير حتى تكتمل ظلال المعاني وتتنوع ، هذا بالاضافة الى الحيل المسرحية الممثلة في الأقنعة والمكياج ومجموعات الكورال الغنائي والتحريك الايقاعي للممثلين وخفوت الضوء وتغيير درجاته ، وتغيير المناظر الخلفية لكي تشارك في التعبير لأن التعبيرية ترفض أي ميل زخرفي في الفن ، وهذا يجعل المسرحيات التعبيرية زاخرة بعنصر الابهار ولكنها في بعض الأحيان تصعب متابعتها بالنسبة لمتفرج التسلية .

وقد عانت التعبيرية فى بعض مراحلها من الرتابة والتكرار والأفكار المريضة والهواجس المشتتة التى لا تهم الجمهور العريض ، ولكن هذا لا يقلل من انجازاتها الفنية فى مجال التكنيك المسرحى الذى يعبر في جرأة ووضوح عن الحياة الداخلية للانسان عن طريق الصور المجسدة للحالات النفسية وترجمة الحقيقة المجردة الى بناء درامى جميل ، وهى بهذا حطمت الحرفية التقليدية لفن المسرح خاصة وأخصبته بوسائل تعبير متعددة ومتجددة مما مكنه من مواكبة الحضارة التكنولوجية المعقدة .

بنديتو كروتشى

ويعد الناقد الايطالى كروتشى أول من قدم دراسة منهجية للتعبيرية فى الفن وربطها بعلم الجمال ، فهو يقول أن مهمة الفن عامة تنهض على اخراج التجربة المجردة فى ثوب مجسد جميل بحيث يستطيع الانسان التعرف على جوانبها المتعددة ، وفى نفس الوقت لا ينفر أو يخجل منها ، لأن الفن بطبيعته كفيل بتجسيد القبح الحياتى فى بناء جميل متناسق ، وهذا البناء ينهض على قاعدة أن كل فن تعبير ولكن ليس كل تعبير فنا بالضرورة ، ولذلك اذا لم يكتمل هذا البناء فالتعبير عن المضمون يكون ناقصا ومبتورا ، وقد سادت الفكرة التقليدية التى تقول أن كل تعبير فن حتى أواخر القرن التاسع عشر ، وبذلك تدخل السيرة الذاتية أو الخطابات المتبادلة بين الفنانين فى مجال

الخلق الفنى ، ولكن الحركة التعبيرية قالت بأن الفن ليس مجرد تعبير عن فكرة ، ولكنه تجسيد لها قبل كل شئ وهناك فرق شاسع بين أن يقول زوج لزوجته « اننى أحس بالتعاسة اليوم لاننى تشاجرت مع رئيسى فى العمل » وبين أن تقولها شخصية في مسرحية ، الحالةالأولى هى مجرد تعبير عن حالة نفسية راهنة تزول تدريجيا مع خفوت حدتها النفسية ، أما فى حالة الشخصيات الدرامية فالحالة تختلف تماما لأن الشخصية تنطق هذه الجملة ضمن نسيج درامى معقد ومتشابك ومتشعب وهذه الجملة تنطق فى المسرحية كنتيجة حتمية وضرورية لما سبق من أحداث ومواقف وكتأثير فعال على ما سوف يتلوها من أحداث سوف تستمر فى مجراها الطبيعي حتى نهاية المسرحية فالجملة هنا مقصودة من الناحية الدرامية الفنية أما فى الحياة اليومية فهدفها هو التنفيس المؤقت ولكن ليس بالضرورة أن تأخذ نفس الشكل الجمالى المفروض وجوده فى الفن ، وهذا هو الفارق الأساسى بين التعبير فى الحياة اليومية والتعبير فى التشكيل الفنى ، الحالة الأولى يقوم التعبير بمهمة وظيفية وعملية مؤقتة بينما يعتمد فى الحالة الثانية على التجربة الفنية الجميلة الدائمة التى تعبر عن كيانه الأصلى كانسان وليس عن مجرد حالة مؤقتة يمر بها .

الانطباعية

بدأت الحركة الانطباعية أو التأثيرية فى الفن التشكيلى أولا قبل أن تتبلور فى اتجاه أدبى ونقدى ذى ملامح متميزة فى الأدب العالمى ، ولا عجب فى هذا فالعلاقة بين مختلف الفنون علاقة وثيقة وعضوية تقوم على عنصرى التأثير والتأثر وخاصة اذا ارتبطت بعامل المعاصرة ، ولكى ندرس مفهوم الانطباعية فى الأدب لابد أن نرجع الى أصولها المبكرة وجذورها الأولى فى الفن التشكيلى • فقد بدأت الحركة الانطباعية أو التأثيرية كنوع من الهجوم على القوالب الكلاسيكية التى سيطرت على الفن التشكيلى فى أواخر القرن الثامن عشر وأوائل التاسع عشر فقد تحولت هذه القوالب الى قيود قاسية تحد من انطلاقة الفنان وتجبره على تقليد من سبقوه بدلا من اضافة الجديد المبتكر ، وكان الفنانون الكلاسيكيون يصفون أنفسهم بأنهم أعمدة الفن

الأكاديمى الرسمى ، وتميز سلوكهم بالادعاء والغطرسة لارتكانهم الى خلفية تاريخية عريضة وضاربة جذورها فى القدم ، ولاعتمادهم على التأييد الرسمى لكبار رجال الدولة ، ولأن الذوق العام كان ممهدا من قبل لتقبل أعمالهم التقليدية • وكانت معظم لوحاتهم لا تخرج عن تصوير الموضوعات التاريخية والمعارك الطبيعية التى تحاول الالتزام الكامل بالألوان والزوايا التقليدية ، وكذلك النساء العاريات التى يغرم أبناء الطبقة الارستقراطية بتعليق لوحاتهن فى غرف النوم ، وأيضا تخصص الرسامون الأكاديميون فى رسم الصور النصفية لكبار الساسة حيث يبدون فى كامل صحتهم وأوج مجدهم ، كما رسموا اللوحات التى تحتوى على الشعراء والفنانين الملتحين الذين تداعبهم ربات الشعر والأدب اللاتى اتخذن صورة فتيات المولان روج ، وأيضا تناولوا الموضوعات الدينية وخاصة مناظر القديسين الذين صلبوا من أجل الاستشهاد •

كانت هذه هى الموضوعات الأثيرة عند هؤلاء الفنانين ولم يحاول أحدهم الخروج عنها ، لأن التكرار والتقليد أفقدهم ملكة الابتكار والتجديد ، فكانت معظم اللوحات ترسم حسب الطلب ، وفى حدود ما تركه العصر الكلاسيكى والنهضة من تقاليد ، ولذلك استعاروا الأشكال والظلال من العصر الكلاسيكى ، مما أدى الى انفصال الفن التشكيلى عن الحياة المعاصرة ، وقد امتد نفوذهم على الحياة الفنية فى فرنسا حتى الربع الأخير من القرن التاسع عشر ، وفى

تاب « دروس في الحماقة » للناقد الفرنسي فرانسيس
ورردان نجد مجموعة من اللوحات التى حصلت على الجوائز
رسمية في فرنسا ، وكلها لرسامين اندثرت أسماؤهم
آن ، رغم إنه لم يمض قرن واحد من الزمان على أعمالهم
مد ، بينما أرفق جوردان بالكتاب قائمة بأسماء الفنانين
رنسيين المعاصرين لنفس الفترة ولم يحصلوا على أية
ائزة بالمرة ، بل ان الدوائر الرسمية لم تعترف بهم
رسامين ، وتضم القائمة أسماء ديجا وسيسلى وبيسارو
ماتيس ورود ودوفى وجوجان وتولوز لوتريك وبونار
غيرهم من الفنانين الذين عاش فنهم بعد عصرهم ، كان
لفارق الأساسى بين التقليديين والمجددين ان التقليديين
سموا طبقا لمواصفات مسبقة وقوالب قديمة بصرف النظر
ما يحسون به ، بينما رسم المجددون ما أحسوا به بالفعل
صرف النظر عن المواصفات والقوالب القديمة .

لبدايات المبكرة

بدأت الثورة الانطباعية بالرسام الفرنسى كوربيه
لذى قال ان المادة الأولى للفن الصادق والحقيقى تكمن فى
لانطباع أو التأثير الذى يحدثه موقف معين أو منظر معين
ى نفس الفنان ، وقد تختلف جودة التعبير عن هذا
لانطباع من فنان لآخر ولكن تبقى الحقيقة البدهية التى
نقول انه لا يوجد فن بدون انطباع أو تأثير واقع على الفنان
بالفعل ، لأنه لا يستطيع التعبير عن شيء لم يتأثر به

والا تحول الى ببغاء تثرثر بما لا تعى ، والوقار الرسمى
الذى يغلف الفن الأكاديمى التقليدى ليس سوى الثرثرة
المتحذلقة التي تغرم بها الببغاء ، وكان كوربيه رساما
يصور الطبيعة والناس كما يحس ، وكذلك كان الانطباعيون
الذين تبعوه مستكشفين لواقع جديد ، ويتحركون شوقا
الى تصوير عصرهم ومضامينه وحتى اذا عالجوا موضوعا
قديما فلابد أن يضعوه تحت ضوء عصرهم ، وقد اقترح
مانيه على محافظ باريس ألا تعلق على حوائط قاعات
الاجتماع فى القصور ومقار الحكومة لوحات تاريخية
أكاديمية ، بل يجب أن تتحلى بشخصيات ومضامين
مستمدة من العصر الحديث ، بالأسواق العامة ومحطات
السكة الحديد وكبارى السين والحدائق الغاصة بالمتنزهين .

ويقول مانيه انه لم يكن يقصد الهجوم العنيف فى
بداية الأمر ، لكنه فوجيء بهجوم مضاد ووحشى قام به
الأكاديميون التقليديون والجمهور الذى أفسدوا ذوقه ، ومن
هنا اشتعلت الحرب بين الاكاديميين والانطباعيين بسبب
الصراع بين التعصب وضيق الأفق وبين التجديد والانطلاق
والمعاصرة ، وفى عام ١٨٧٤ عرض كلود مونيه لوحة
بعنوان « شمس مشرقة ــ انطباع » بقاعة المرفوضين التى
أقيمت لعرض اللوحات التى رفضت الأكاديمية عرضها
بالمعارض الرسمية ، وكانت لوحة مونيه التى رسمها من
شرفة غرفته أثناء شروق الشمس فى مدينة الهافر تعبيرا
عن انطباعه وتأثرا بالاحساسات التى أثارها المنظر فى

نفسه ، وقد هاجمها الناقد الفرنسى الأكاديمى ليروى وخاصة عنوانها « انطباع » وقال انه لا يوجد فى الفن ما يسمى بالانطباع ، ولكن مونيه أطلق على نفسه وعلى زملائه لقب الانطباعيين ومن هنا بدأت المدرسة تتخذ شكلها الفنى الذى عرف بعد ذلك فى الفن التشكيلى .

ميدان الأدب

وقد تسربت الانطباعية أو التأثيرية من الفن التشكيلى الى ميدان الأدب من منافذ عديدة لقدرتها على التشكل السريع مع المذاهب الأدبية المختلفة والمتعارضة فى بعض الأحيان . فقد دخلت ميدان الأدب من باب : الرومانسية والطبيعية والرمزية والواقعية ، واستطاعت أن تشكل اتجاها نقديا عرف بالاتجاه الانطباعى فى أواخر القرن الماضى وأوائل الحالى ، ولهذا نجد كثيرا من الأدباء الذين ينتمون الى اتجاهات متناقضة وقد اتخذوا مواقف متعددة تجاه الانطباعية ، ولعل هذا راجع الى أن أى عمل فنى خلاق لابد أن يمر بنفس الفنان أولا ، وعملية المرور هذه هى الانطباع أو التأثير الذى يدفع الفنان الى التعبير عنه ، وهذا الانطباع بدوره ينتقل الى القارىء عن طريق قراءة العمل الأدبى ، ولعل اختلاف طرق التعبير عن هذا التأثير أو الانطباع هى التى قسمت المدارس الأدبية الى رومانسية وطبيعية ورمزية وواقعية وسيريالية وتعبيرية ، ورغم ان التعبيرية مثلا قامت كثورة مضادة للانطباعية الا اننا نجد أن الاثنين وجهان لعملة واحدة لأن الفنان يتأثر أولا ثم

ينقل هذا الانطباع أو التأثير عن طريق التعبير وبالتالى لا وجود لاحدهما بدون الآخر .

وفى الواقع فان الانطباعية كانت امتدادا طبيعيا للرومانسية الأدبية التى ثارت ضد القوالب الكلاسيكية التى أحالت التقاليد الى نوع من القيود التى تحتم على الفنان أن يصبح مقلدا خاليا من كل مواهب التجديد والابتكار ، فعلى الفنان الرومانسى أن ينفعل بالطبيعة الحية والحياة المعاصرة وأن يصب هذا الانفعال فى أى شكل فنى براق مناسب ، وفى الواقع لايوجد فارق كبير بين الانفعال الذى يؤمن به الرومانسيون والانطباع الذى يعبر عنه التأثيريون . وقد قال وليم وردزورث رائد الشعر الرومانسى الانجليزى أن الشعر الصادق هو النتيجة الحتمية للانسياب التلقائى والعفوى للانفعالات التى تجتاح الشاعر ، وبعده جاء أناتول فرانس « ١٨٤٤ ــ ١٩٢٤ » وهو رائد المدرسة الانطباعية فى الأدب الذى قال ان قيمة أى عمل أدبى تكمن فى نوعية الانطباعات التى يتركها فى نفس القارىء ، وعلى الأديب أن يضع هذه الحقيقة نصب عينيه لأن الانطباع هو الدليل الوحيد على الوجود الحى للعمل الأدبى .

عيوب الانطباعية

ولكن الاسراف فى الاهتمام بالانطباع على أساس انه الأساس الوحيد الذى ينهض عليه العمل الأدبى أدى الى

مزالق عديدة ، لأن الانطباع ليس ملكا للفنانين وحدهم ، فكل انسان يتأثر بالموجودات حوله ويستطيع أيضا التعبير عنها ، ومعنى هذا إنه فى امكان كل انسان أن يصبح فنانا ، لأن الانطباعيين جروا وراء التسجيل الحرفى للانطباع ونسوا القيمة الجمالية والضرورة الدرامية اللتين تحتمان وجود الشكل الفنى الذى يحول هذا الانطباع المجرد الى جسم فنى جميل من خلال العمل الأدبى ، فالانطباع عبارة عن مجرد عنصر أولى أو مادة خام لازمة لتشكيل العمل ، ولكن الضرورة التشكيلية تحتم فناء المادة الخام داخل الجسم الجديد ٠

وقد أدت الانطباعية الى ما عرف بأدب الاعترافات والخطابات الأدبية التى يعبر فيها الأدباء عن مكنونات صدورهم بصرف النظر عن التشكيل الدرامى لهذه المكنونات ، وكان ذلك نتيجة حتمية لمدرسة التحليل النفسى التى أرسى قواعدها سيجموند فرويد والتى خلقت جماعة من النقاد مهمتهم الأولى والأخيرة البحث المتأنى وراء العقد النفسية التى ترسبت فى نفس الأديب والتى يحاول التنفيس عنها فى أعماله ، أى أن العمل الأدبى تحول الى مجرد مرآة لحياة الأديب الداخلية ، وبمجرد الاحاطة بكل شىء عن شخصية الأديب فان العمل الفنى يفقد قيمته ودلالته ٠ أى انهم ينظرون الى العمل الأدبى على انه مجرد ترجمة ذاتية أو سيرة شخصية للأديب ، وبهذا لا يوجد فارق بين الرواية مثلا وبين تاريخ حياة أى أديب من جهة

الشكل الفنى ٠ وبالطبع فان هذا أدى الى فوضى فى المعايير النقدية والفنية بحيث أصبح النقد الأدبى والتذوق الفنى مجرد تعبير عن الانفعالات الشخصية والأحاسيس الذاتية التى يثيرها العمل الأدبى فى الناقد ، وبالتالى فان كل انسان فى امكانه أن يصبح ناقدا لأنه يستطيع أن يقول عن أى عمل أدبى أنه يحبه لأنه يريح أعصابه مثلا ، أو لا يحبه لأنه يثير ازعاجه أو اشمئزازه ، ولكنه فى نفس الوقت لا يستطيع أن يقول « لماذا » يحبه أو يكرهه ٠ بينما النقد الموضوعى ينهض على السببية الكامنة وراء الانفعالات التى يثيرها العمل الأدبى ، وبدون تحليل هذه السببية عن طريق الشكل الفنى المميز والمتميز فان النقد لا يمكن أن يصبح علما قائما بذاته له معاييره المقننة ومقاييسه الجمالية ٠

أناتول فرانس

ويعد الناقد والأديب الفرنسى أناتول فرانس أول من حاول ارساء تقاليد المدرسة الانطباعية فى الأدب ، ونقول حاول لأنه لم يستطع حيث انه من المستحيل ارساء تقاليد عامة على انفعالات شخصية وانطباعات طارئة لم تتح لها الفرصة بعد لكى تأخذ الشكل المميز لكل الأعمال المتعارف عليها ، فيصف فرانس الناقد بأنه روح مرهفة تحكى مغامراتها وسط التحف الأدبية والروائع الفنية ، وبهذا لا يمكن أن يتحول الناقد الى حكم أو قاض يفصل

بين هذا العمل وذاك ، ويعلق الناقد ج • أ سبنجارن فى كتابه « النقد الجديد » الذى صدر عام ١٩١٢ على الأسلوب الانطباعى فى النقد لكل من أناتول فرانس وجيل ليمتر بقوله ان وظيفة النقد الانطباعى لا تخرج عن التسجيل الحرفى للانفعالات التى يثيرها العمل فى نفس الناقد ، فمثلا اذا قرأ الناقد قصيدة شعرية مثل « بروميثياس طليقا » للشاعر الانجليزى شيللى فانه يعلق عليها بالآتى : لقد كانت قراءتى لها متعة زاخرة بالبهجة والاثارة لا تعادلها أية متعة أخرى ، وحكمى على القصيدة هو مجرد احساس بهذه المتعة ، وليس لى أن أفلسف الأمور وأعقدها باصدار تفسيرات أخرى تفسد بهجتى هذه فكل ما أستطيع التعبير عنه هو هذه البهجة التى قد تختلف تمام الاختلاف من شخص الى آخر ، وكل شخص له نفس الحق الذى أملكه فى التعبير عن نفسه ، وعلى هذا فكل أدوات الناقد تتركز فى لحساسية المرهفة تجاه الانطباعات التى يمارسها عليه العمل الأدبى ثم قيامه بالتعبير عنها ، وهذا التعبير ربما يؤدى الى خلق عمل أدبى آخر عن طريق الناقد نفسه بحيث يحل محل العمل الأصلى وهذا ما يطلق عليه الانطباعيون اصطلاح « فن النقد » •

ولكن سبنجارن يهاجم هذه الفوضى النقدية بقوله ان اهتمامنا ليس منصبا على انطباعات الناقد ، لأن كل ما يهمنا هو العمل الأدبى نفسه بصرف النظر عن الاعتبارات الشخصية لكل من الأديب المبتكر والناقد المتذوق فالناقد

عندما يعبر عن حالته النفسية الراهنة فى مواجهة العمل فانه لا يزيد استمتاعنا به ، لأنه يعبر عن حالة خاصة جدا تهمه هو وحده ولا تهم أى شخص سواه ، صحيح ان التجاوب مع العمل الأدبى مهم للغاية ولكنه ليس مهما فى حد ذاته ، لأن النقد الموضوعى يتبع أربع خطوات تدريجية ، الأولى التجاوب اللحظى ، والثانية الفهم العميق ، والثالثة التحليل الشامل ، والرابعة والأخيرة تكمن فى التقييم الأخير أو الحكم الموضوعى القائم على حيثيات صادرة عن مكونات العمل الأدبى نفسه •

الشكل والمضمون

والعجيب أنه على الرغم من أن الانطباعية فى الأدب كانت نتيجة للانطباعية فى الفن التشكيلى ، الا أن هناك تناقضا حادا بين المدرستين ، فالانطباعية التشكيلية تتجلى فى التضحية بالمضمون من أجل الشكل بينما الانطباعية الأدبية تضحى بالشكل من أجل المضمون ، فبينما يستخدم الفنان التشكيلى الانطباعى اللمسات السريعة والضربات المركزة بالفرشاة بهدف الحصول على تأثيرات قوية وسطوح زاخرة بالأضواء والألوان ذات الملامس المثيرة ، نجد الأديب الانطباعى يصر على الاطناب والتطويل والتغنى بانطباعاته الشخصية ، لأنه لا يوجد الشكل الفنى الذى يحد من شطحاته الذاتية وبينما تنهض الانطباعية التشكيلية على أسس علمية تتراوح بين دراسة الضوء وتحليله والألوان

تركيبها وفقا للنظريات العلمية وأهمها نظرية التكامل ، جد الانطباعية الأدبيــة وقد تخلت عن كل المعايير العلمية خاصة فى ميــدان النقد الأدبى • وهذا كان دائم الحدوث فى الأعمال الأدبية والدراســات النقدية التى ركبت أعلى مواج الانطباعية فى أواخـــر القــرن الماضى وأوائل الحالى وخاصـــة تلك التى تفرعت عن الرومانســـية ، ولذلك فالانطباعية التشكيلية أقرب الى الطبيعة الأدبيــة منهــا الى لانطباعية الأدبية ، فهى أيضا معاصرة لها تماما ، واتجهت مثلهــا الى التركيز على العــالم المعاصر المحيط بهــا تتأمل الموجودات العادية باهتمام موضوعى ، بلا خوف أو تكتم حتى اذا كانت هذه الموجودات قبيحة أو مشوهة ، ولعل الطابع المزدوج الذى تميزت به الانطباعية التشكيلية هو الذى أدى الى علاقتها المزدوجة بكل من المدرسة الطبيعية والانطباعية فى الأدب ، وكان الرســام الفرنسى سيزان على وعى بهــذا التناقض الداخلى عندما قال عن الرواد الأوائــل للمدرسـة الانطباعية التشكيلية :

« انهم قادرون على دراسة التفاصيل الدقيقة ، وكافة أجزاء الصورة تظل دائما حاضرة فى ذهنك لا تغيب عنــه كأنما يدر النغم كله فى رأســك بغض النظر عن التفصيل المحدد الذى تدرسه • انك لا تستطيع أن تنتزع شيئا مــن هذا الكل ، فهم لم يشتغلوا بأسلوب الترقيع كما نفعل نحن » •

فالفنان التشكيلى الانطباعى يهتم كثيرا بالشــكل الذى ينقل انطباعه الى الناس أما الأديب الانطباعى فكل همه هو نقل انطبــاعه الذاتى ســواء كان هذا الانطباع ينتمى الى الشكل العام للعمل أو لا ينتمى ، فالشكل شىء ثانوى واذا عجز الأديب عن تحديده فمن اليسير أن يضحى به من أجل التسجيل الحرفى للانطباع الذى يعد الأساس الأول والأخير وليس مجرد جزء حيوى فى جسم العمل الأدبى ، ولذلك يقول الشــاعر الفرنسى الرمزى بودلير ان التشــابه انعــدم بين الانطباعية التشكيليــة والانطباعية الأدبيـــة ، لأن الأولى تقترب كثيرا من الطبيعية الأدبية ، ولذلك فهو يعقد مقارنة بين الرسام الانطباعى دلاكروا وبين الأديب الطبيعى ستندال لأن الاثنين جمعا بين التنوير والثــورة الرومانســية ، بين العاطفة والعقل ، بين الزهو الفردى والوعى الاجتماعى ، وبين مرارة الشعور وقســوة التعبير ، كل ذلك فى وحـدة عضــوية زاخــرة بالحيوية والتوتر والنبض ، أما الأديب الانطباعى فلا يهتم الا بالزهو الفردى •

ولعل العلاقة المتبقية بين الانطباعية الأدبية والتشكيلية هى اعتبار العالم الخارجى مجــرد تجربة خاصة وأحاسيس شخصية ، وليس واقعــا موضوعيا موجودا بشكل مستقل عن حواس الفرد وهذا ما يتفق تماما مع الوضعية الفلسفية ، فالعالم الحديث هو الذى أفرز هذه الاتجاهات التى أصبحت بشكل متزايد تعبيرا عن علاقة بالغة التعقيد وبالغة التداخل بين الذات والموضوع ، فالفرد الذى فرضت عليه العزلة

والذى تدور أفكاره حول ذاته ، انما يعرف العالم كمجموعة من المؤثرات العصبية ، والانطباعات والأحوال النفسية ، ورغم أن البطل فى الروايات الانطباعية ساخط الا أن سخطه ينحصر داخل فرديته المنعزلة التى تأنف من التجاوب مع العالم المعاصر الذى تفتت وانعدمت انسانيته أى أن موقفه لا يخرج عن موقف المتفرج الذى لا تعنيه غير انطباعاته والذى لا يعتزم المشاركة فى تغيير العالم ، وبالنسبة للفنان التشكيلى الانطباعى فان بقعة الدم لاتزيد فى نظره عن أن تكون بقعة لون ٠

من هذا يتضح لنا أن الانطباعية كمدرسة أدبية ذات ملامح محددة لم تستطع أن تعيش أكثر من نصف قرن بين الربع الأخير من القرن التاسع عشر والربع الأول من القرن الحالى ، لأنها فى الأصل اتجاه يدخل فى جميع المدارس الأدبية دون استثناء حيث الانطباع عنصر أولى فى خلق أى عمل فنى ولكنه ليس كل شىء كما نادت الانطباعية الخالصة ٠ ولذلك اندثرت عندما اقتصرت على تسجيل الانطباع كهدف فى حد ذاته ، ولكن مع ذلك يظل الانطباع المادة الخام التى يتشكل منها أى عمل فنى ابتداء من الرومانسية ومارا بالواقعية والرمزية والطبيعية والتعبيرية والعدمية والوجودية والعبثية ٠٠ الخ ، لأن الأدب بطبيعته يصور العلاقة الجدلية بين الذات والموضوع ، بين الفرد والمجتمع ، بين الانسان والكون ، بين المضمون والشكل ، ولا يمكن أن يقتصر على دائرة الذات دون اظهار علاقتها العضوية والفعالة والديناميكية بالموضوع ٠



الوجودية

مثل الكثير من المذاهب الأدبية الأخرى بدأت الوجودية كمذهب فلسفى ثم دخلت ميدان الأدب عندما وجدت أن الأدب من خير الأدوات الفكرية والفنية للوصول الى الناس ، ولكى نحدد مفهوم الوجودية فى الأدب يجب أن نعود الى أصولها فى الفلسفة ومقارنتها بالمذاهب الفلسفية التى سبقتها ، فالفلسفة عند أفلاطون مثلا هى البحث عن الماهية الثابتة التى لا تتغير مهما تغير المكان أو الزمان وكانت معظم محاولات الفلاسفة الذين جاءوا بعده هى مجرد تنويعات على هذه الفكرة الأساسية التى أعياها البحث عن الحقيقة الخالدة ، ثم جاء سبينوزا وحدد الغاية العظمى للفلسفة بأنها الحياة الفاضلة الأبدية ، وظلت الفلسفة تبحث دون ملل عن هذه الحقيقة حتى جاء هيجل وحاول ارساء تقاليدها على أسس أكثر عقلانية ومنطقية ٠ ولم يقتنع

بانجازات وأفكار أفلاطون وديكارت وسبينوزا عندما أكد أن أفكار الانسان ومشاعره ليس لهـا وجود الا عن طريق الارتباط بشخصيته التي ليس لها وجود هي الأخرى الا لانها تشغل حيزا زمنيا محددا ولحظة معينة من لحظات تطور الوجود الكوني كله وهو ما سماه هيجل بالفكرة المطلقة فهو يؤمن بان فهم العالم المحيط بنا لا يتأتى الا عن طريق فهم ذواتنا أولا لأنه لا انفصال بين هذا وذاك . ولكن موضوعية هيجل لم تلق ترحيبا عند كير كجارد الذى يعد مؤسس الوجودية فى الفلسفة ، فقال ان الذات هى الحقيقة المطلقة والتى يمكن أن نصل اليها . أما الموضوعية فوهم حتى لو وجدت لأننا لن نتمكن من ادراكها ، أما الذات فتجد التعبير المستمر عنها فى الانفعال الذى يعلن عن وجودها باستمرار وبالحاح ، وهيجل يمحو الوجود الفعلى للانسان عندما يحيله الى مجرد حلقة من سلسلة طويلة لا يعرف أولها من نهايتها ، وكما يقول كيركجارد أن وجود الانسان لا يتحقق الا فى اللحظة التى تحياها ذاته بكل حدودها وانطلاقاتها ، وأن غرام الانسان بالبحث عن المعرفة الخارجة عن ذاته أنساه البحث عن معنى وجوده هو وبالتالى أحس بالضياع والغربة فى هذا الكون . رغم ان طبيعته تفرض عليه ايجاد علاقات لا نهائية مع ذاته بحيث يتوقف مصيره كله على نوعية هذه العلاقات . فمستقبله عبارة عن النتيجة الحتمية لهذه العلاقات ، وخيال الانسان يؤكد أنه قادر على الوصول الى اللانهائى عن طريق النهائى الذى هو ذاته والتى اعتبرها هيجل مجرد حلقة فى سلسلة .

ولان الانسان لم يصل بعد الى الحقيقة النهائية فان عالمه زاخر بالشك وعدم اليقين وبالتالى فان عليه دائما أن يقرر الطريق الذى يجب أن يشقه لذاته ووجوده الذى لن يتحقق الا من خلال ارتباطه بالوجود الاسمى الذى يتلاشى فيه العقل الانسانى المحدود ويتحول الى ذلك الانفعال المتكثف الذى يلغى الادراك ويحول الانسان الى روح شفافة تستطيع ادراك المعنى الحقيقى والمستتر للوجود ، ومن هنا يكتشف امكانيات جديدة تحقق وجوده بطرق أخرى . وهذا يهدم فكرة هيجل التى تؤكد أن الضرورة الحتمية تستخدم الذات الانسانية كمجرد وسيلة الى غاية تنتهى دلالتها بتحقيق الغاية ولذلك فاختيار الانسان عند هيجل يتوقف على العلاقة الجدلية بين الذات فى الداخل والموضوع فى الخارج ، أما عند كير كجارد فيعتمد الاختيار الانسانى على العلاقة الجدلية بين الذات والانفعال الصادر عنها ، وهذا الانفعال يسمو على ملكة الادراك العقلى لأنه غير محدود ، وبالتالى يمكنه الوصول الى اللانهائى .

ثم يأتى الفيلسوف الوجودى هايدجر ليوضح لنا ان الشكل الوحيد للوجود الذى ندركه هو وجود الانسان ذاته ، وقد توجد موجودات أخرى مثل الحيوانات والحشرات والنباتات والطيور والجبال .. الخ ، ولكن الانسان هو الوحيد الذى يوجد وجودا حقيقيا بينها ، لأنه يدرك وجوده

ووجودها فى نفس الوقت ليس بالعقل وحده ولكن من خلال الانفعالات والاحساسات اللانهائية التى تشكل وجوده الفعلى ، الذى فقد الاتصال الحقيقى به بفعل كسله والضغط اليومى للمجتمع على كيانه حتى يتلاشى ويتحول الى مجرد حلقة فى السلسلة الاجتماعية ، والشىء الوحيد الذى يؤكد وجود الذات الانسانية هى دخولها فى تجارب معينة مثل خوف الانسان الدائم من العدم ، فنحن نحس فعلا بالعدم من خلال هذا الخوف ، وهذا الخوف هو الذى يشكل الذات وسلوكها ، وكما يقول هايدجر أنه من العدم يتفجر كل شىء موجود وفى نفس الوقت يهدد العدم كل شىء موجود فى أى مكان وفى أية لحظة ، وبهذا نستطيع القول بأن العدم نفسه موجود من خلال ذواتنا ، أى أن التفريق مستحيل بين الوجود والعدم لأن الاثنين وجهان لعملة واحدة ، ومع ادراك الانسان لهذه الحقيقة فانه مازال قلقا وخائفا من العدم لأنه لا يعلم عنه شيئا ، فاهتمام الانسان ينصب دائما على الأشياء التى لم تتحقق بعد ، فهو يتجاوز وجوده الحالى الى المستقبل بحيث يتقدم دائما على نفسه ، وزمن الوجود يبدأ بالمستقبل لأنه لا فرق بين الاحساس بالوجود والوجود نفسه • ولذلك فالانسان لا يستطيع الهرب من القلق أو الحرص أو المعاناة ، وهنا يبدو أثر كير كجارد واضحا على هايدجر وخاصة فى التركيز على المستقبل الذى تقع فيه انفعالات الانسان وآماله وهواجسه ومخاوفه أيضا ، ومن هذه النقطة تبدأ العلاقة الوثيقة بين الوجودية

كمذهب فلسفى والأدب كشكل فنى ، فالأدب خير أداة قادرة على تجسيد انفعالات الانسان ، بل ان هذه الانفعالات هى المادة الوحيدة التى يشكل منها الأدب أشكاله المتعددة •

جان بول سارتر

وانطلاقا من العلاقة الوثيقة بين الوجودية والأدب دخل جان بول سارتر ميدان التأليف الأدبى ومعه رفيقة عمره سيمون دى بوفوار ، فهو يعتقد أن الوجودية تعالج مشكلات الانفعال والخيال والمسئولية وكلها عناصر قل أن يخلو منها عمل أدبى ، فسلوك أى بطل روائى مثلا يصدر عن انفعاله تجاه موقف معين ثم يرسم بخياله الصورة التى سيكون عليها سلوكه ، وبعد ذلك يأتى دور الاختيار بين فعل هذا أو تجنب ذاك لادراكه أن مسئولية أفعاله سوف تقع على كاهله وحده • ولكن سارتر لم يسلم من هجوم المفكرين والفلاسفة التقليديين الذين اتهموه بافتعال المزج بين الفلسفة والأدب بحيث وقف فى منطقة ما بينهما وقدم أعمالا لا تمت سواء الى الفلسفة أو الأدب ، فهم يعتقدون أن دخول الفيلسوف ميدان الأدب معناه انهيار فلسفته من أساسها فالأدب يتخذ من الغموض مادة له بينما الفلسفة هى البحث عن الوضوح فى كل موقع من مواقع الحياة ، ولهذا فالأدب يعتمد على الرمز والتشبيه والاستعارة والخيال وكلها أدوات لا تساعد الباحث على الامساك بأى

شىء محدد وواضح ، أما اذا لجأ الفيلسوف الى الرمز فمعنى ذلك أنه فشل فى التعبير عن مذهبه بأسلوب مباشر وواضح ، ولكن الهجوم لم يكن منطقيا بل كان متعسفا ويحمل فى طياته سوء فهم لوظيفة الأدب فى حياتنا ، لأنه اذا كان الأدب يتخذ من الغموض مادة له فالنتيجة هى الوصول الى وضوح الرؤية . فالأدب ليس هروبا من الواقع بل مواجهة حاسمة وذكية له ، واذا كانت الفلسفة تعالج الأفكار المجردة فان الأدب يجسدها ويضعها أمام الانسان لتزداد معرفته بها ، ولم توجد بعد الفلسفة التى تعتمد على العقل الخالص فلابد للفيلسوف من الخيال لكى يساند العقل فى مهمته .

ويؤمن الفلاسفة الوجوديون من أمثال جان بول سارتر وسيمون دى بوفوار وميرلو بونتى وجابرييل مارسيل وجان فال وموريس دى جاندياك والكسندرا كويرا ونيكولا بيرديايف وجورج جرفتش وايمانويل ليفينا أن الفلسفة أساسا تعالج الخيال من خلال العقل وليس العكس أما الظواهر الميتافيزيقية التى أعيت الانسان فى ايجاد تفسير متكامل لها فخير تعبير عنها هو الأسلوب الأدبى الذى يحمل فى طياته الصراع الدرامى المشابه والموازى للصراع الانسانى من أجل الوجود ، وتقول سيمون دى بوفوار أن الفلاسفة الذين يتعالون على المنهج الأدبى يتجاهلون فى الحقيقة جوهر الفلسفة ، لأنهم يفصلون الماهية عن الوجود ، ويزدرون الجسم من أجل الروح ، أو المظهر من أجل

الجوهر ، بينما الفلسفة تؤمن بأن المظهر نفسه جوهر والوجود تعبير عضوى عن الماهية ، فلا فرق بين الابتسامة والوجه الباسم ، وبين وقوع الحدث والمغزى الكامن وراء وقوعه ، ولذلك لا تقتنع الفلسفة الوجودية بالتعبير عن نفسها من خلال الدراسات المنهجية والبحوث الفلسفية ، بل تستعين أيضا بالرواية والمسرحية والقصة القصيرة والقصيدة لأنها خير ما يجسد الوجود الميتافيزيقى للانسان ويقربه من قوى ما وراء الطبيعة ، فهدف الفلسفة الوجودية هو عدم الفصل بين المجرد والمجسد ، بين المضمون والشكل ، بين الموضوع والذات ، بين المطلق والنسبى ، بين اللانهائى والنهائى .

سيمون دى بوفوار

وتقول سيمون دى بوفوار فى كتابها « الوجودية وحكمة الشعوب » الذى صدر فى باريس عام ١٩٤٨ ، تقول أن الفلسفة الوجودية تهتم بالشكل الأدبى ، لأن طبيعة تكوينه تساعد الفيلسوف على ادراك المصدر الأولى للوجود فى حقيقته الكاملة والجزئية التاريخية ، وعلى الأدب أيضا أن يستفيد من الفلسفة بحيث لا تقتصر مهمته على تجسيد بعض الأفكار المجردة التى سبق أن بحثتها وحققتها الفلسفة ولكن عليه أن يشارك الفيلسوف ــ مستغلا فى ذلك أدواته الأدبية ــ فى استكشاف أحد مظاهر التجربة الميتافيزيقية التى يمر بها الانسان فى حياته لأن الوجودية

نرى أن العقل وحده عاجز عن ادراك الحقيقة ووصفها وصفا جامعا شاملا ، ويجب أن تخجل الفلسفة من استغلال الأدب في الكشف عن العلاقة العضوية التى تربط الانسان بالوجود ؛ لأن هذه العلاقة تعتمد فى أساسها على الانفعال والخيال كما تعتمد على العقل والفكر ، ولذلك فالفلسفة تجسيد حي لذلك البعد الميتافيزيقى المجرد الذى يشكل الوجود الفعلى للانسان ، والفلسفة فى جوهرها عبارة عن تجربة روحية كما هى تجربة عقلية تماما ، وهذه التجربة لا تخرج عن حدود الأبعاد الأربعة : الانفعال والخيال والاختيار والمسئولية ٠

وتوضح سيمون دى بوفوار أنه على الرغم من أن مارسيل بروست لم يكن فيلسوفا بمعنى الكلمة الا أن دوره كروائى لا يقل عن دور أى فيلسوف فى الكشف عن كثير من الأفكار التى تحتكرها الفلسفة ، ففى روايته الشهيرة « البحث عن الزمن الضائع » يجد القارىء تجسيدا حيا لكثير من حقائق الوجود التى فشل غيره من الفلاسفة والدارسين الاكاديميين فى تحليلها وشرحها فى نظرية متكاملة ، رغم أن بروست لم يكن فى اعتباره تحقيق أية نظرية أو حتى نظرة فلسفية ٠ بل ركز هدفه فى خلق عمل روائى يحث نجد فيه لكل حدث درامى دلالة ميتافيزيقية تتجسد فيما وراء أبعاده النفسية والاجتماعية ، والانسان لايستطيع أن يحقق وجوده الا من خلال حدث ما ، ونفس المنهج نجده فى أى عمل أدبى حيث لا نحس بوجود

الشخصية العملى والفعلى الا من خلال الحدث ، وهذا الحدث هو التعبير الحى عن التزام الانسان بالوجود الكلى للكون ، فوجود الانسان ينحصر فى دائرة ذاته ومقاومة الذوات الأخرى له واختياره لنفسه بمقتضى الحرية الممنوحة له ثم المسئولية التى يلتزم بها من جراء ممارسته لحريته ، وكل هذه الأبعاد الميتافيزيقية تتكشف دراميا فى انفعالات القلق والخوف والألم واللذة والأمل ٠٠ الخ التى يتخذ منها الأدب مضمونه ومادته الخام القابلة للتشكيل ٠

مفهوم الالتزام

ونظرا لأن الوجوديين يفسرون أى فعل يقوم به الانسان على أساس أنه التزام تجاه الذات وموقف محدد تجاه الذوات الأخرى ينهض على أساس الاختيار الحر والمسئولية الملتزمة فى نفس الوقت ٠ فانهم ينادون بالالتزام فى الأدب ، ولكن مفهومهم للالتزام يختلف اختلافا جذريا مع الالتزام الذى نادت به الواقعية الاشتراكية من قبل ، والذى تحول بمرور الوقت الى الزام الأديب بالدفاع عن مبدأ سياسى أو اجتماعى أو اقتصادى معين سواء آمن به أو لم يؤمن به ، لأن الأدب ليس الا دعاية مباشرة وصريحة وبدون هذه الدعاية فانه يفقد وظيفته فى الحياة ويتحول الى معوق لتقدمها أما الالتزام عند الوجوديين فيقوم على ايمان الأديب نفسه والنابع من داخله على شرط ألا يقف فى موقع مضاد للحق والخير والجمال ، فللأديب

مطلق الحرية في اختيار موضوعاته التي يوجهها بدوره الى قراء يتمتعون بنفس الحرية القائمة على الاختيار والمسئولية وهى الرابطة الوحيدة بين الأديب والقارىء ، ولعلنا لا نجد فى هذا اضافة جديدة بالنسبة للالتزام فى الأدب ، ولكن الاضافة الحقيقية أن الوجوديين يفرقون بين النثر والشعر من حيث أن النثر أكثر قدرة على الالتزام من الشعر ، وان كان هذا غير مقبول من الناحية النقدية الحديثة الا أنه يهمنا أن نعرف هذه الفروق حتى يتكامل أمامنا مفهوم الوجودية فى الأدب ، فليست هذه الدراسة دفاعا أو نقدا للوجودية بقدر ما هى تعريف للقارىء بملامحها الأساسية .

يفصل الوجوديون بين النثر والشعر ليس على أساس معايير نقدية أو قيم جمالية مقننة مسبقا ، لأنه لا يوجد قيم ومقننات سابقة على العمل الأدبى فهى تتكشف أثناء عملية الخلق الأدبى نفسها ، ولكن الفصل بين النثر والشعر يقوم على اختلاف علاقة الكلمة بالنثر عن علاقتها بالشعر ويقول سارتر ان النثر أكثر تحديدا ووضوحا من الشعر ، ولذلك فهو أكثر عونا للأديب الملتزم ، وعليه فقد كتب رواياته ومسرحياته بالنثر ، فالكلمة فى النثر مجرد أداة لتوصيل المعنى ، أما فى الشعر فتتحول الى غاية فى حد ذاتها فى كثير من الأحيان . ويقول سارتر فى كتابه « ما هو الأدب » انه اذا كان الشعر يستخدم الكلمات مثل النثر فهو لايستخدمها بنفس المنهج ، وقد يبلغ به الحد الى عدم استخدامها على الاطلاق ، وفى أحيان أخرى كثيرة

يضع نفسه فى خدمتها فالشعراء لا يؤمنون بفاعلية الكلام ولا يرغبون فى اطلاق مسميات على العالم ومركباته ، ولذلك فالأشياء عندهم تكون وتوجد ولا تسمى ، ولذلك فهم يقفون فى منطقة ما بين الكلام والصمت أى أنهم لايتكلمون وفى نفس الوقت يرفضون ان يصمتوا ، فالكلمات عند الشعراء هى أشياء فى حد ذاتها وليست علامات تشير الى أشياء أخرى ، ولكن هذا لا يعنى ان الكلمات تفقد معناها ودلالاتها لأن المعنى هو الاداة الوحيدة التى يمكن أن تربط الكلمات فى وحدة ذات مغزى ، فالكلمة تعكس المعنى ولكنها لا تعبر عنه ، والشاعر ينظر الى الكلمات على أنها مرآة العالم التى يرى فيها نفسه على حقيقتها ، والنثر عند سارتر أقدر على الالتزام لأنه ينتزع الكاتب من حدود ذاته الضيقة ويربطه بالعالم الخارجى ، بينما يلتزم الشعر بانعكاس الصورة الذاتية للشاعر ، ولذلك من الصعب أن يكون الشاعر ملتزما لأن الانفصال بينه وبين الكلمة عند التعبير حتمية شعرية ، وهنا يتضح اقتراب الشعر من الفنون التشكيلية أكثر من اقترابه من النثر رغم أن الاثنين من الفنون الكلامية .

وظيفة النثر

ووظيفة النثر أداة طيعة فى يد الكاتب للالتزام بمشروع ما واختيار طريق من الطرق وتوجيه الآخرين اليه ، والنثر خير ما يسمى الأشياء وتسمية الأشياء معناها أن تصبح على غير ما كانت عليه قبل تسميتها ، فالنثر

عبارة عن كشف الأديب للعالم وتقديمه للقارىء ليمارس فيه حريته والأديب يكشف عن العالم وعن الانسان لنفسه ولغيره من البشر ليحملوا مسئوليتهم كاملة ، لأن المعرفة بالشيء هي المسئولية تجاهه ، ولا يفرق سارتر بين الأديب ومشرع لائحة القانون التى لاتعذر أى انسان بجهله بالقوانين ، فاذا حدثته نفسه بعد ذلك بمخالفتها فانه فى هذه الحالة يقوم بأفعال يعرف مسئوليته المحددة عنها تماما ومسبقا ، ووظيفة الأديب تحتم الا يبقى أى انسان جاهلا بصورة العالم الذى يحيا فيه وعلى ألا يكون بريئا من مسئوليته ، والالتزام يلغى الحياد لأن الانسان هو الكائن الوحيد الذى لا يمكن لأحد أن يقف منه موقف الحياد وهنا يكمن التناقض الحاد بين الوجودية والواقعية التى تؤكد امكانية تصوير العالم تصويرا محايدا بدون لمسات ذاتية من الأديب ، بينما توضح الوجودية استحالة تقديم الأديب لعالم لا ينتمى اليه ولا يلتزم برأيه وحسه وعاطفته ، يقول سارتر :

« كلما عبر كاتب النثر عن مشاعره ، زادها ايضاحا ، وذلك على النقيض من الشاعر الذى اذا صب مشاعره فى القصيدة ، فانه يفقد الصلة بها ويتعذر عليه التعرف عليها : فالكلمات تستأثر بها وتتشبع بها وتحولها الى شيء جديد تماما » .

ولذلك فجوهر الشعر وجوهر النثر مختلفان ، فالهدف من النثر هو الفائدة ، فالنثر كما يقول بول فاليرى

يخترق الألفاظ عند الكلام أو الكتابة لينفذ منها الى ما وراءها، كما تخترق الشمس لوح الزجاج ، فلا يهم أن يكون الاختراق مرضيا أو غير ذلك ولكن الذى يهم أن يكون موصلا الى شيء ما فى هذا العالم أو الى تصور من التصورات التى نريد تسميتها ، ونحن يمكننا ادراك فكرة ما عن طريق الكلمات والعبارات دون أن نتذكر كلمة واحدة من الكلمات التى أوصلتها الينا ، لأن لغة النثر ليست سوى أداة من الأدوات التى تنتهى دلالتها بمجرد اتمام وظيفتها العملية ، ويعرف سارتر كاتب النثر بأنه الرجل الذى يستخدم الكلمات مثل استخدام المسيو جوردان للنثر للبحث عن حذائه ، واستخدام هتلر له فى اعلان الحرب على بولندا .

والكلام هو امتداد لحواسنا ، ويحمينا من الجحيم الذى هو الآخرون عن طريق الأخبار بوجودهم دائما وحركتهم وسلوكهم ، هو يجعل الاتصال دائما ممكنا ، والأدب خير ما يبلور حقيقة هذا الاتصال ، والصراع الدرامى الذى يمثل الأساس لأى عمل أدبى ليس سوى صورة متجسدة للصراع بين ذات الانسان ووجوده وبين ذوات الآخرين ووجودهم ، ويمكن أن يؤدى هذا الصراع الى الجحيم كما يصيح بطل مسرحية « الأبواب المغلقة » لسارتر فى النهاية « الجحيم .. هو الآخرون » ويمكن أن يؤدى الى الجنة كما يقول الفيلسوف الوجودى جابرييل مارسيل « الجنة .. هى الآخرون » ، وفى الواقع فانه

لا يهم الوصول الى الجنة أو الجحيم عند الوجودى بقدر ما يهم الالتزام بالانسان وحريته وكيانه ، وقد طبق سارتر هذا المفهوم فى أشهر مسرحياته « الذباب » التى تعتبر وثيقة ضخمة تؤكد حرية الانسان وسعيه من أجل التحرر من ربقة الاستعمار ، وهنا تتضح العلاقة الوثيقة بين الفلسفة الوجودية والالتزام الأدبى ، فالأدبى عند الوجوديين هو التطبيق المجسد للأفكار الفلسفية المجردة ٠

العدمية

يعد مذهب العدمية فى الأدب الوجه الآخر المقابل لمذهب الوجودية ٠ وقد يظن القارىء لأول وهلة أن هناك تناقضا بين الاتجاهين لأن أحدهما يبحث فى الوجود بينما الآخر يحاول الوصول الى فهم العدم الذى حير الانسان منذ الأزل، ولكن منذ أكد الفيلسوف الوجودى هايدجر العلاقة النسبية بين الوجود والعدم ، وقال ان العدم موجود فى حياتنا بدليل انه الشىء الوحيد الذى يثبت وجودنا ، ولولا العدم لما أدركنا معنى وجودنا ، فان العدم ليس مجرد اللاشىء ٠ ولكنه الجانب الآخر لوجودنا المادى ، أى أن العدم فى حد ذاته يمكن أن يكون وجودا معنويا لا تستطيع الحواس الخمس أو العقل البشرى المحدود ادراكه ٠ وليس الانتقال من حالة الوجود المعروف الى حالة العدم المجهول سوى التطور الديناميكى الذى طبع عليه هذا الكون ، والذى تأبى

طبيعته أية حدود استاتيكية ، وكما يقول هايدجر فان الوجود نفسه يتفجر من العدم ويصب فيه ، وخوف الانسان من العدم هو مجرد خوفه الطبيعي والتقليدى من أى شيء يجهله ، فالمعرفة هي الشجاعة والجرأة والقوة والادراك السليم ولو توغلت المعرفة فى منطقة العدم فى الوجود لانساني لتغير هذا الوجود تماما ، ومن الواضح أن الانسان مازال يحاول باصرار التوغل فى منطقة العدم ، ويبدو أن محاولاته ستظل الى الأبد مستمرة ، ومن الوسائل التى يستعملها الانسان فى هذا المضمار تحضير الأرواح ، ودراسة دنيا الأشباح والجرى وراء كل ما هو غريب ، ولكن معظم هذه المحاولات يبوء بالفشل لأن الخيال والايهام والوهم والايحاء ومختلف الاحساسات المتناقضة بين الرغبة فى المعرفة والخوف من المجهول لا تستند الى منطق أو علم أو معرفة توضح أمامها الطريق ، ومن هنا نشأ أدب الخزعبلات الذى يدور حول مصاصى الدماء والكائنات التى تسعى فى الليل بين المقابر والمخلوقات القادمة من الجحيم لتقلق حياة البشر العادية وتهددها ، ولقد وجدت السينما مادة خصبة من الميلودراما تثير بها خيال المتفرجين ومخاوفهم الكامنة ، فأقبلت على اخراج معظم قصص الساحرات والعرافات ومصاصى الدماء من أمثال دراكولا وفرانكشتين .

والعناصر السيكولوجية التى تنهض عليها روايات الرعب هى الدم والليل والظلام والصرخات المكتومة والمقابر الموحشة والأرواح الشريرة التى تدس بأنفها فى الحياة اليومية للناس ، ولا تجد متعتها الا فى اقلاق راحتهم وحياتهم وتحويلها الى جحيم مقيم ينتهى بدخولهم مملكة العدم والفناء ، أو القضاء على حياتهم المادية تماما ، ولا فرق بين النهايتين عند كتاب روايات الرعب ، فالحياة مع الأرواح الشريرة فى مملكة العدم تتساوى مع الموت الذى نعرفه ولا نعرفه فى نفس الوقت ، ويقول النقاد أن هذه الروايات لا ترضى الا ذوى الخيال الطفولى الذين يحسون فعلا بكل مخاوف الشخصيات التى تصارع من أجل الهروب من قبضة العدم المتمثل فى الأرواح الشريرة ، أما القراء الذين يملكون من النضوج العقلى قدرا كافيا فانهم يأخذون هذه الروايات على محمل الفكاهة أو التسلية أو شغل وقت الفراغ ، وبعضهم يذهب الى اهمالها تماما على أساس انها اهانة لنضوجهم العقلى وهبوط بمستوى تفكيرهم ، فهى ليست دراسة فنية لمشكلة العدم بقدر ما هى هروب منها عن طريق السياحة فى عالم الخيال والايهام والوهم والايحاء .

ومن الكتاب الذين برعوا واشتهروا بهذا المفهوم الخرافى مسز شيلى التى ابتكرت شخصية فرانكشتين

العالم المرعب الذى انتزع شخصية خرافية مدمرة لكى يحقق بها أغراضه الشريرة فى هذا العالم ولهذه الروايات على القارئ مجرد تأثير سطحى يتمثل فى الخوف المؤقت ، لأن القارئ لا يمكن أن يتعاطف مع شخصية مثل هذه لا تنتمى الى عالمه بصلة ، بل قادمة من مملكة العدم والفناء لمجرد بث الرعب والاحساس بالموت والتحلل ، ولذلك لم ندخل روايات الرعب التراث العالمى للأدب ، لأن هدفها لم يتعد مجرد الاثارة المصطنعة والتسلية الرخيصة التى تقتل الوقت ٠

المفهوم العلمى

ولكن مفهوم العدمية فى الأدب لا يقتصر على هذا المفهوم الساذج والسطحى والخرافى الذى تجده فى روايات الرعب والدم والموت ، بل هناك المفهوم العلمى الذى يضع الانسان فى مواجهة مقدراته ويساعده على مواجهة العدم المحيط به بروح البطولة والفهم والادراك العميق ، وكان الفيلسوف الألمانى نيتشه أول من ربط بين تحلل المجتمعات وانهيارها وبين مفهوم العدمية التى اعتبرها العامل الأساسى الذى يؤدى باستمرار الى الفناء فى كل صوره الممكنة ، وهو يؤكد أن قانون العدم هو أبو القوانين الطبيعية كلها ، والحضارة الأوربية خير دليل مادى على هذا القانون ، لانها تتحرك من بدايتها الى شىء يشبه الانهيار الكلى وحركة الحضارة تصطخب بتوتر عنيف وقلق شديد وقوة

جارفة واندفاع مستمر ، وهذه العناصر تزداد زيادة مطردة من جيل الى جيل ، مما يدل على أن بذور الانحلال الكامنة فى احشاء الحضارة تدفعها باستمرار الى الفناء والانهيار وكلام نيتشه يذكرنا بكلام الفيلسوف الوجودى هايدجر الذى لا يفرق بين الوجود والعدم ، فيصف نيتشه عصره بأنه عصر التحلل والتفتت الداخلى الكامل ، والعدمية انما هى مبدأ ثورى يؤكد فى كل لحظة أن الوجود ليس له معنى اذا لم يحرص الانسان على منحه هذا المعنى ، فالعدمية ليست علة التحلل ولكنها منطقة القائم على السبب والنتيجة ٠

والعدمية ليست مذهبا مسبقا للتحلل الكامن فى الوجود ، ولكنها نتيجة له وتعبير عنه ، ولا شك فان التعبير الدرامى المجسد الذى يتميز به الأدب خير أداة للتعبير عن هذه الفكرة المجردة ، والعدمية بدأت مع كتابات الروائى الفرنسى جوستاف فلوبير وأصبحت بعد ذلك مذهبا أدبيا أصيلا لعدد كبير من الفنانين والكتاب فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر فالمأساة الأولى التى تعانى منها معظم الشخصيات التى نقابلها فى روايات هذه الفترة هى العدم الذى يتهدد وجودها فى كل خطوة تخطوها ، وحتى اذا فقدت القدرة على الفعل والحركة تماما فان العدم فى انتظارها أيضا ، والاحساس بالعدم قد يؤدى بالشخصيات ذات النفوس الضعيفة والارادة المترددة الى الانهيار والهروب الكامل الى عالم زاخر بالخيالات والأوهام المريضة ،

وقد يؤدى نفس الاحساس بالشخصيات الناضجة والواعية ذات الأفق الواسع الى التشبع بالقلق الخلاق الذى يدفعها الى الملاءمة بين نفسها وبين الأوضـــاع المتغيرة والمضطربة فالكاتب العدمى يؤكد أن العـالم المادى المحدود والضـيق عالم بائس لأنه ليس هناك حدود تقف عندها همجية هذا العالم وأنانيته وجشعه وضيق أفقه ، ولذلك لا يجب أن يرتبط الكاتب العدمى بهذه الحدود القاتلة ، والا سيطر عليـه نفس الغباء الذى يسـيطر على تصرفات النـاس فى حياتهـم اليوميـة ، وهو الغباء الذى يدفعهـم الى التطاحن والقسوة والعنف والظلم والاذلال مع ادراكهم الكامل ان العدم والفناء فى انتظار الجميع ، وهنا يمكن الجانب الأخلاقى لفهوم العدمية فى الأدب .

الجانب الأخلاقى

وليست العدمية مجرد بث اليأس والخضوع فى نفوس الناس ولكنها مواجهـــة شـــجاعة وصريحة لحقائق الوجود فمواجهـة الحقيقة المرة الراسـخة خير ألف مرة من مداعبـة الأمل الحلو الكاذب ، فالعدمية هى تشريح للوجود والشاعر والناقد « جوتفريد بن » (١٨٨٦ ــ ١٩٥٦) خير من يعبـر عن هذه الحقيقة ، فقـد درس الطب واشتغل بالتشريح . وقد رحب بالحكومة النازية عندما قامت فى الثلاثينيات من هذا القرن على أساس انها مواجهة حاسمة للوجود الراكد . ولكن النازية وجدت فيه عدوا لدودا لها لأنه قال ان البشر

متساوون أمام العدم والفناء وليس هناك جنس أفضل من آخر ، وكانت النتيجة أن صـودرت جميع أعماله الأدبيـة والنقدية عام ١٩٣٧ ، ويقول جوتفريد بن أيضا أن العدمية تهدف الى الغـاء الفواصـل المصطنعة بين العلم والفن لأن المعرفة الانسانية لا تتجزأ فى مواجهة قدر الانسان ، واذا اختلف طريق العلم عن الفن فان الهدف يظل واحدا ، أى المزيد من المعرفة فيما يختص بالانسان وعلاقته بالعالم . ويؤكد بن أن الأدب يبحث عن الواقع الذى نظن أننا نعرفه ونحن فى الواقع نزداد جهـلا به كلما حاولنـا معرفته أكثر ولذلك فهو يرفض الفكرة التى تقول أن الأدب يبحث عن الجمال والمثل الأعلى ، لأنه لا يمكن اخضاعهما للتشريح، بينما الواقع يشكل مادة خصبة لهذا التشريح والعدمية هى موقف معتـــدل بين المثاليـــة الرومانسية التى ترى فى الانسـان طاقات لا نهائيـة لدرجة أنه من الممكن أن يصبح انسانا أعلى أو ما يسمى بالسوبرمان وبين الواقعية النقدية التى لا ترى فى الانسـان سوى الكائن البائس السجين المحاصر بالعدم من كل ناحية . ونهايته محتومة مهما فعل ومهما أنجز . بين المثالية والواقعية ترى العدمية أن الانسان قد خلق وله امكانيـات محدودة ، وعليه لكى يثبت وجوده أن يتصرف فى حدود هذه الامكانيـات بحيث لا يتحول الى يائس متقاعس أو حالم مجنون ، ويواجه جوتفريد بن العالم بالحقيقة التى تقول أن الانسان يتطاحن وهو يدرك جيدا أن العـدم فى انتظـاره ، وهذا التطاحن يزيـد عن الحد الذى

تسـمح به هذه الامكانيـات ولذلك يتحول وجوده الى عبث
لا معنى له • يقول :

« انه من التحدى للانســـان القوى الناضج أن يعلن
على الملأ أنه لا فائدة من تحويـل البشر من هـذا الطـريق
الأنانى والجشـــع ، فهكذا هم وهكذا سـيبقون وهـكذا
سيعيشـون ، ولن يغير العـدم من طبيعتهم شيئا لأنهـم
كالنعام عنـدما تدفن رأسـها فى الرمال ظنا منها انها لن
ترى الحقيقة الجاثمة ، فاذا توفـر لهم المال فانهـم لا يهتمون
الا باللذة ، واذا توفـرت لهم اللـذة فانهم لا يهتمون
الا بالسلطة والتحكم ، وفى حالة توافر السلطة والقوة
والبطش فانهـم لا يحسـون بحاجـة الى تبرير تصرفاتهم
تبريرا يقوم على العـدالة والحق ، فهذه كلها تصبح مجرد
شـعارات جوفاء • لأن القوة هى الحق بصرف النظـر عن
الجانب الأخلاقى ، فمنطق التاريخ هو منطق القوة ، بينما
الحق تدوسـه جيوش الغزاة وأقدام الطغاة ، والحياة غابة
تتحلى بالمثل العليا البراقة بينما داخلهـا يزخر بالبطش •
ومن تبهره المثـل البراقة وتعمى عينـاه عن البطش والفناء
فانه يصبح مثل الديدان التى تدهسها أقدام الأفيال فى
سيرها الرهيب فى الأحـراش ، ودور الكاتب العـدمى هو
اختراق هذه الغلالة الوهمية من المثالية البراقة والوصول
الى منطقة المجهول الذى يصـيح دائما فى وجـه الانسان
لا تنسى أن لكل شىء نهـاية ومن العبث أن تتخطى الحـدود
حتى لا يضيع معنى حياتك نفسها » •

وينحصر التزام الأديب العـدمى فى تذكرة الانسـان
بحدوده حتى يتمكن من اسـتغلال حياته على أحسن وجه،
غير هذا فانه يطلق منتهى العنان للأدب لكى يعبر عن كل
شطحات الانسـان وآماله • والمبـدأ الذهبى الذى تعتنقه
العدمية هو « كل شىء يزيد عن حده ينقلب الى ضده » ، حتى
الأمل الجميل اذا زاد عن حـده تحول الى جنـون ، وشكل
العمل الأدبى نفسه يثبت بطريقـة مجسـدة ان لكل شىء
نهاية ، بل ان معنى العمل الأدبى نفسه يتركز فى نهايته
التى تمنح الدلالة لوجوده ، ولا يوجد عمل أدبى عظيم بدون
نهاية والا فقد معناه ، وكذلك الحياة تفقد معناها اذا لم تكن
ذات نهاية ، والأديب العدمى خير من يجسـد هذه الحقيقة
المجـردة فى أعماله ، فهـو يؤكد أن معنى الوجود يكمن فى
العدم الذى يعتبره الناس اللا معنى واللا شىء وفى الحقيقة
هو كل شىء ، واذا نجح الأديب العدمى فى اقنـاع الناس
بهذه الحقيقة فلا شك أنه سيحيلهم الى بشر أفضل يتطاحنون
ولكن من أجـل صـالح المجمـوع كنوع من اثبات الارادة
الانسانية لهـذا المجموع فى مواجهة الحتمية العدمية التى
يجب أن يتعرف عليها الانسان بكل وسيلة ، لا أن يحس
بمجرد الخوف والرهبـة والرعب تجاهها والالتزام الأدبى
للعدمية يهدف الى النضـوج الفكرى للانسان ورفعه من
مرتبة الحيوان الذى لا يدرك معنى العدم •

وهذا المفهوم للعدمية يدحض اتهامات الأدباء التقليديين الذين يصمون العدمية بأنها مذهب منحل يدعو الى اليأس والسلبية ، والرومانسية والمثالية فى نظر الأديب العدمي مجرد هروب مؤقت يصطدم بعده الانسان بصخرة العدم وقسوة الواقع · وهذا الاصطدام قد يكون فيه انهياره أو انحرافه ، بينما الواقعية النقدية تصور الوجود الانسانى كما لو كان كابوسا يود الانسان أن يصحو منه وهذا ربما قتل كل أمل عنده ، ولعل اتهام العدمية بالسلبية واشاعة روح اليأس يرجع الى الخوف من لفظ العدم ذاته وهذه نظرة قاصرة لأن تجاهل العدم لا يلغى وجوده من حياتنا ، بينما الصحة النفسية هى فى مواجهته · ومن هنا كان الأثر السيكلوجى المريح الذى نشعر به بعد الانتهاء من مشاهدة مأساة على المسرح مثل « ماكبث » مثلا · فرغم ان المأساة تنتهى بمصرع البطل الا اننا نشعر ان هذه النهاية ضرورية لاستمرار الحياة وادراك معناها ، لأن العدم قوة تصحيحية متربصة بكل اعوجاج فى سير الانسانية ، وغالبا ما يكون البطل التراجيدى تجسيدا لهذا الاعوجاج ولذلك من الحتمية الضرورية أن تنتهى حياته بنهاية المأساة ·

أصول المذهب

ومن الصعب تحديد بداية تاريخية لمفهوم العدمية فى الأدب ، فان كانت قد تركزت بشكل مذهبى فى روايات

الواقعية النقدية لجوستاف فلوبير وأونوريه بلزاك وفى أعمال الطبيعية الانطباعية لاميل زولا وجورج مور فى القرن التاسع عشر ، الا أن لمحات العدمية كانت تومض بشكل أو بآخر مع التسلسل التاريخى للأدب العالمى منذ مسرحيات الأغريق القدامى التى كتبها ايسكوليس وسوفوكليس ويوربيديس · فصراع الانسان مع الآلهة والأقدار هو صراعه ضد فكرة العدم · ولذلك سارت العدمية فى خط مواز مع التراجيديا التى انتقلت بعد ذلك الى روما ثم تبنتها الكنيسة فى العصور الوسطى واستخدمتها كوسيلة للوعظ والارشاد وتذكير الناس بيوم الحساب وبعد ذلك انتقلت الى عصر النهضة على أيدى شكسبير فى انجلترا وبعد ذلك راسين وكورنى فى فرنسا واتخذت أشكالا عديدة بعد ذلك حتى وصلت وتبلورت فى الواقعية النقدية والطبيعية الانطباعية ولكنها كانت أكثر ثورية فى مواجهة الواقع والحياة والوجود ، وأكدت فى نفس الوقت تداخل المدارس الأدبية المتعددة فى الأعمال الأدبية الواحدة ، اذ أن هذه المدارس تقسيمات ابتدعها النقاد من أجل أغراض التحليل والتوضيح ، أما العمل الأدبى الكامل فلا يخضع لها لأنه ليس مجرد تطبيق لها وان كان متأثرا بها ، ولذلك يصعب فى بعض الأحيان التفريق بين العدمية والطبيعية والواقعية ، وهذا لا يهم فى حد ذاته طالما أن القارىء قادر على تذوق العمل الأدبى ·

وأهم خصائص العدمية انها مذهب ينظر الى الوجود نظرة ديناميكية، فمعنى الحياة يمكن فى اللحظات التى تفصل بين سكرات موت العالم القديم وصيحات مولد العالم الجديد ، وبين الانقاض والبناء الذى لم يكتمل بعد ، ولا مناص للأديب العدمى أن يكون على درجة عالية من الوعى الاجتماعى من أجل بلورة الجديد بكل ايجابياته وسلبياته فى نفس الوقت دون محاولة التبرير أو التجميل ويوضح أرنست فيشر فى كتابه « ضرورة الفن » ان العدمية ليست مجرد ابراز البشاعة والقسوة والعنف والقبح ، فهذه مهمة سهلة للغاية قد يتمكن من القيام بها أى فرد ذو ادراك سليم • ولكن الأديب العدمى هو الذى ينفذ من خلال البشاعة والقسوة الى ارهاصات الميلاد الجديد ، وبهذا يوضح أن العدم هو الوجه الآخر للوجود ولا يمكن الفصل بينهما لأن معنى كل منهما يكمن فى الآخر واذا كنا نستمتع بالوجود أو نحاول الاستمتاع به والحرص عليه ، فعلى الأقل لا يجب أن نخاف من العدم بل أن معنى الحياة نفسها يكمن فى التعرف عليه وليس فى تجاهله والهروب منه • وهذه هى مهمة الأديب العدمى والتزامه تجاه عصره .

الميتافيزيقية

يعد الأدب من المباحث الانسانية التى حاولت القاء الضوء على القوى الميتافيزيقية التى تحكم عالمنا هذا منذ بداية التاريخ البشرى المعروف لدينا • وقد تبلور هذا الاتجاه بصفة محددة ومتبلورة فى الأشعار والمسرحيات الاغريقية القديمة التى كتبها كل من هوميروس وسوفوكليس وايسكلوس وفيها نجد البطل التراجيدى أو الملحمى يتحدى القوى الميتافيزيقية متمثلة فى الالهة الغاضبة والأقدار العابثة ، بل ان منشأ التراجيديا يعود أصلا الى احساس الانسان بهذه القوى الخفية التى تحكم حياته دون أن يدرك كنهها أو يعرف لغتها أو يصل الى أسلوب يستطيع به التعامل معها ، فهى تتكلم لغة مختلفة وتسلك سلوكا يصعب تفسيره على العقل البشرى المحدود •

وقد سارت الفلسفة جنبا الى جنب مع الادب فى محاولة جادة لتفسير هذه الظواهر الميتافيزيقية فالفكر والفن بصفة عامة يملكان المقدرة على الاقتراب من هذه القوى أكثر من العلوم التجريبية المعاصرة والتى لا تعترف الا بالمشاهدة والتجربة والملاحظة ، ورغم تقدم العلوم الى درجة غزو الفضاء والكواكب الأخرى الا أن الانسان مازال تحت وطأة قوى خفية نلمسها فى التأثير الذى تمارسه على حياتنا دون أن ندرك ماهيتها • أى أن حيرة الانسان تتركز فى انه يلمس النتيجة دون أن يعرف شيئا عن السبب الذى أدى اليها ، فهو لا يمكنه أن يفسر علميا الأسباب الخفية الكامنة وراء نقاط التحول فى حياته التى يتحكم فيها فارق ثانية من الزمان أو بوصة من المكان ، وهذا يبدو بوضوح فى الصدف التى تغير مجرى حياتنا باستمرار •

وهذه الصدف موجودة بالفعل فى حياتنا اليومية ، وقد يفسرها البعض علميا بقوله بأن حتمية المكان مع الزمان هى التى تخلق الصدفة التى تؤثر على وجودنا ، وهذا تفسير علمى سليم ولكنه قاصر لان العلم لا يستطيع تفسير الدلالة أو المعنى الكامن وراء هذه الصدفة لأن هذا المعنى يختلف من شخص الى آخر • وبالتالى فان العامل الانسانى يتدخل فى العامل الميكانيكى ويشكلان المجال الذى يستطيع فيه الفن بصفة عامة والأدب بصفة خاصة الاقتراب من القوى الميتافيزيقية •

وقد لا يعترف البعض بوجود هذه العناصر الميتافيزيقية فى حياتنا لأنه يجب تفسير كل ظاهرة تفسيرا علميا مقنعا ولكننا لا نستطيع انكار وجود هذه العناصر الا عندما يستطيع الانسان أن يقهر المرض والموت وكل القوى التى تهدد حياته وهذا احتمال لا يمكن اثباته علميا لأن طبيعة الحياة البشرية المادية تتنافى مع الخلود •• والمادة وان كانت لا تفنى ولا تستحدث من العدم الا أن أشكالها غير خالدة وتتبدل بتغير الملابسات والظروف والتفاعلات والعوامل الكيميائية والفيزيقية والجغرافية والتاريخية والجيولوجية والبيولوجية • وهذا التغير المستمر يمنعنا من التعرف على المادة فى شكل خالد مستمر • يقول برتراند راسل فى كتاب « العالم كما أتصوره » :

« أنا عالم ذرى فى مجال المنطق وهذا يعنى كما أتصوره أنه لا بد من الاعتماد على التحليل للافضاء الى طبيعة الأشياء التى نقوم بفحصها وفى امكان الانسان أن يستغل التحليل الى أن تقابله أشياء يعجز أمامها التحليل ، وهى : الذرات المنطقية ، وأنا أقول أن هذه الذرات منطقية لأنها ليست ذرات من المادة ، وانما هى ذرات فكرية تصنع منها الأشياء • وفى اعتقادى أن الفلسفة لن يكون لها غدا ماكان لها من أهمية عند الاغريق أو فى العصور الوسطى ، ويبدو لى أن العلم سيحرم الفلسفة من أهميتها وان كان سيقف عاجزا أمام الظواهر غير المرئية » •

وبهذا يعترف راسل ان التحليل العلمي سيقف عاجزا أمام ادراك كنه هذه الذرات المنطقية ، واذا كان العلم سيحرم الفلسفة من أهميتها فانه لن يستطيع حرمان الأدب من السحر الغامض الكامن فيه وهو فى غموضه يضاهى غموض القوى الميتافيزيقية ويتحول أحيانا الى تجسيد درامى لها ، والسحر الكامن فى الأدب يستطيع أن يتسلل الى الذرات المنطقية عند الانسان من خلال تيار الشعور واللاشعور وليس عن طريق العقل التجريبى البارد . وبذلك يستطيع الانسان أن يقترب أكثر من القوى الميتافيزيقية عندما يجدها متجسدة فى أعمال مسرحية وشعرية وروائية وليس السحر هنا نكسة الى الوراء تتنافى مع روح التقدم العلمى لأنه يعمل بناء على قصد محدد لاستحضار انفعالات معينة دون غيرها لاطلاقها فى أمور الحياة العملية أو كما يقول روبين جورج كولنجوود فى كتابه « مبادىء الفن »

« ان الأدب بدون هذا العنصر السحرى يفقد دوره الوظيفى فى المجتمع الانسانى ، فالسحر ليس له علاقة بالدجل أو الشعوذة ، ولكنه عملية تمثيل واستحضار ممتعة ، والانفعالات التى يستحضرها تقدر تبعا لدورها فى الحياة العملية أو تساعد على تركيز الجانب السحرى فى الحياة العملية بالتيار الانفعالى الذى يدفعها . ومن ثم فان السحر ضرورى لكل حالة يصادفها الانسان ، وهو موجود بالفعل فى كل مجتمع سليم ، وأى مجتمع يعتقد أنه تجاوز

الحاجة الى السحر ، اما قد أخطأ فى هذا الظن ، أو هو مجتمع ميت ، فى حالة احتضار بسبب افتقاره الى العناية بكل ما يساعده على البقاء والتجدد » .

الغموض السحرى

ولا نقصد بهذا أن الأدب يتنافى مع العلم ، ولكنه يستغل من الأدوات ما يتفق مع طبيعته ، وهى أدوات لايهم أن تختلف أو تتفق مع الأدوات العلمية لأن المهم هو الهدف وليس الوسيلة ، والهدف هنا يكمن فى محاولة تكامل المعرفة الانسانية ، وهو هدف يسعى اليه كل من العلم والأدب على حد سواء ولذلك لا يجب أن ننظر باستعلاء الى القوى الغيبية التى يعالجها الأدب من خلال الطاقة السحرية والجمالية الكامنة فيهما . لأن التحليل العلمى البحت مازال عاجزا عن تفسير وتحليل هذه القوى الغيبية وبالتالى فلا يمكن أن ينطبق بمعاييره الجافة على حيوية الفن . فالعمل الفنى يتطلب من الجمهور أن يبحث ويستخلص المعنى الباطن الكامن فيه دون تطبيق مقاييس معدة ومناهج مسبقة وقوانين صماء لأن سحر العمل الفنى سيظل فى هذه اللمسة من الغموض . هذه اللمسة التى نحسها ولكننا لا نلمسها ، وهى لمسة قريبة من تلك التى تحدثها القوى الميتافيزيقية فى أنفسنا ، أى اننا نستطيع أن نرى هذه القوى مجسدة ومتبلورة أمامنا داخل العمل الفنى وليس كما نحس بها مجردة ونائية وهذا لا يستدعى تفسير كل

صغيرة وكبيرة في العمل الفنى والا قتلنا روح السحر الكامنة
يه كما يقول رولاند بارتيز فى كتابه «النقد والحقيقة » .

مهما ذهب النقد فى تفسير العمــــل الأدبى ، فانه
حتفظ دائما بسر كامن فى أعماقه ، وأحيانا تؤدى محاولة
لكشف عن هذا السر الى تجريد العمل الأدبى من امكانية
ضافات جديدة » .

وهذه المحــاولة النقدية تشــبه المحــاولة العلمية التى
هدف الى البحث عن روح الانسان بتشريح جسده ، ولعل
لروح هى أوضــح ظاهرة ميتافيزيقية فى حياتنا ، فنحن
حيا بها ولكننا لاندرك كنهها ، وكذلك الأعمال الأدبية الخالدة
جدها تحتوى على نبض حى متدفق من خلال العلاقات الحية
ين جزئيات العمل الادبى ولكننا لا نســتطيع تحليل هذا
لنبض تحليلا علميا ، اذ أنه لا يكمن فى الجزئيـــــات
لاســـتاتيكية بقدر ما يكمن فى العلاقات الديناميكيـــة ،
مفهوم هذه العلاقات يختلف من شخص الى آخر ، ولكن
ا يربط القراء جميعا فى وحدة وجدانية تجاه عمل ادبى
حدد هو ذلك النبض الحى المتدفق الذى يجد لنفســــه
ـــدى عند القراء لرغبتهم فى اشباع احتياجاتهم الروحية
لتى لا تخضــع لجفاف القوانين العلمية التى تحاول تحويل
لانسان الى عينة معملية تخضع للملاحظة التجريبيـــة
نمطية .

والادب الخــالد امتلاك للواقع وانتصار على القدر ولا
يقتصر على مجرد تقبل الواقع ، أى أنه اذا كانت القــوى
الميتافيزيقية قادرة على افناء المادة التى خلق منها الانسان
فهى ليست بقادرة على القضاء على الروح التى تنبض بها
الاعمال الادبية العظيمة ، والادب الخالد ــ لا شـــك ــ هو
محاولة التحدى الوحيدة التى قام بها الانســان فى مواجهة
عوامل الفناء والعدم ، قد استطاع به أن يخلق شــيئا
نابضا بالحياة الروحية والفـكرية التى لا تخضع للحدود
المادية فمن طبيعــة الأدب محاولة امتلاك المكان والزمان
والممكن وانتزاعها من دائرة العالم الذى يتحكم فيها ويسيطر
عليها . ان كل فن خلاق هو فى صميمه صراع ضد بعض
القوى الميتافيزيقية وضد الشعور بما يحمله الكون من عدم
اكتراث بالانسان أو تهديد بافنائه فى أية لحظة ، أو بعبارة
أخرى صراع ضد جاذبية الارض وضد سلطان الموت وعندما
يستطيع الاديب احالة عمله الى شئ انسانى فانه يجعل له
صفة الوجود ، أى عندما يستطيع أن يضفى على عمله الادبى
لغة جديدة لم تكن موجودة فى الواقع وفيما يحيط به ،
فيصبح العمل الأدبى عندئذ فى نظرنا شــيئا آخر يستحيل
فيه الفناء والفوضى ، وعدم التحدد وانعدام المعنى وضياع
الهدف الى شئ انسانى يفلت من طائلة الفناء ، عندئذ يكون
الفنان قد قدم أدبا انسانيا خالدا .

وهذا الأدب الانساني الخالد لا يتأتى الا عن طريق رؤية الحياة رؤية كلية بكل ظواهرها الفيزيقية والميتافيزيقية ، وان كان من الضرورى للأدب الاندماج فى تيار الحياة فانه من الأكثر ضرورة له ان يبتعد عنه عند الخلق الأدبى حتى يرى الحياة فى كليتها بوضوح وموضوعية ، وبالابتعاد عن الحياة يستطيع الأديب أن ينظر الى العوامل الميتافيزيقية من عل ، وبالتالى يختلف موقفه منها عن موقف الانسان العادى الذى يجد نفسه تائها ضائعا وسط ضرباتها دون أن يدرى المعنى وراء هذا الاضطراب ، فالأديب يستطيع أن يمنهج القوى الميتافيزيقية من خلال أعماله ، بل ويمكن أن يسيطر عليها اذا استطاع ادراك هذه الوحدة الكلية أو صورة منها . عندئذ لا يعتبر ما تأتى به الأيام من المفاجآت التى يستحيل وقوعها .

الرواية التسجيلية

وفى تعليق ادوين موير فى كتابه « بناء الرواية » على العوامل الميتافيزيقية المتحكمة فى بناء الرواية التسجيلية تجده يقول :

« ينبغى أن يكون الزمن فى الرواية التسجيلية عرضيا، ويتضح لنا تحكمه فى الانسان من خلال الواقع المعاش ، فالشخصيات فى الرواية الدرامية « تموت فى الوقت المناسب » كما يقول نيتشه . فالكابتن أهاب ومايكل

هنشارد وكاترين ايرنشو يغادرون الحياة كلهم فى اللحظة التى أعدها القدر لهم منذ زمن بعيد . ولكن الأمير اندرو يموت فجأة بطريقة عرضية فى الوقت الذى يضع فيه الخطط لمستقبله ويرسم لحياته المقبلة وهنا يأتى تساؤل الناقد بيرسى لبوك فى قوة بالغة « ولكن ماذا عن المعنى أو المضمون أو ما أحب أن أسميه بالمغزى الأخلاقى فى الرواية ؟ » لئن كان للارادة الانسانية والبصيرة الملهمة أى معنى فان هذا المعنى لا وجود له فى موت الأمير اندرو المفاجىء ومع ذلك فان للحياة عند تولستوى مغزى . والحق اننا أحسسنا من وراء ميتة الأمير اندرو الفاجعة غير المنطقية ، وان يكن ذلك بطريقة غامضة ، ان تولستوى قد أدرك أو كان يحاول أن يدرك وجود قانون ربما كان ضروريا ترجع اليه هذه الميتة المفاجئة ذات المغزى فى حياة واحدة وقد كان ما أدركه هو قانون القدر فى الرواية التسجيلية ، وهو فى جوهره مجرد وجه آخر للزمن الحسابى ، يحتوى على كل شىء : الحياة والموت ، الفوز والهزيمة يحتويها نظريا فى نسب ثابتة مقننة الا أنه يطلقها فى لحظة قدرها قبل ذلك حين تتكشف بطريقة نهائية وهذه القوة الميتافيزيقية لا يمكن أدراكها ، بل يحسها الانسان بالايمان والحدس ، كما أنها خفية وغامضة ، تقسم الثواب والعقاب بين البشر ولكن طبقا لشروطها وقوانينها الخاصة ، وبالطريقة التى تبدو للبشر عادلة أحيانا وظالمة أحيانا أخرى .

أما فى الرواية الدرامية ، فالقدر ظاهر ، نراه وهو يتجلى فى الحياة التى يسقط عليها لحظة الكشف ضوء باهر أكثر من ضوء النهار العادى ، ولاننا نراه مكتشفا ظاهرا ، فنحن نفهمه ونرضخ له وعلى العكس من ذلك تقف الرواية التسجيلية ، فعندما يكون العالم الانسانى واضحا مباشرا ، فان القدر يظل غامضا ، وما يسعنا الا أن نسلم على أساس من الايمان ، بقوانينه التى لا تدرك فمفهوم كاتب الرواية التسجيلية عن القدر ، اذن ، مفهوم دينى فى الغالب ، وخاصة فى العصور الأولى فتلك القوة التى تقسم المخاطرة ، والألم والعمل والمتعة والموت ، كأنها من عالم خفى ، توقظ الرهبة وتتطلب التكفير عن الذنب أو الرضا والاستسلام ·· فالروايات التسجيلية القديمة الطويلة ، مثل قصة داود وملحمة الاوديسا روايات دينية أو هى على الأقل من ذلك النوع الذى تواضعنا الآن على تسميته دينيا ، فى مفهومها للقدر · ولكن يبدو أن مقدرة الجنس البشرى على « التأجيل الارادى للانكار » قد ضعفت ، فمفهوم القدر فى « الحرب والسلام » أو فلنأخذ مثلا حديثا هو « حكايات الزوجات العجائز » ليس الا انعكاسا لما كانت عليه قصة داود ولكن صبغة دينية تظل مع ذلك فيها · فالايمان بشىء ما وراء الحركة العرضية للحياة الانسانية ما يزال باقيا ، ومعه ذلك التأجيل الارادى للانكار الذى نسميه الرضا والاستسلام ولسوف يتبقى هذا بوصفه من بقايا الشعور الدينى فى كل الروايات التسجيلية جيدها

ورديئها ، لأن صورة « لدورة الميلاد والنمو ، فالموت والميلاد من جديد » لا تتم الا اذا تضمنته والا خلت من كل قيمة على الاطلاق ومن ناحية أخرى فان كاتب الرواية الدرامية ، يعترف بالقدر الذى يتكشف فى العالم ، أنه يرى الحدث علة ومعلولا ، وكلاهما يعبران عن حقيقة واحدة ، ولكن يتحركان فى مجالين مختلفين ·· وينبغى أن يكون للعلة والمعلول حقيقة خارجية وداخلية فى الرواية الدرامية ، كما ينبغى أن يبرز الكاتب فى الرواية التسجيلية هذين الجانبين بقدر متساو اذا أراد أن يكون لتلك الرواية معنى · وينبغى أن يحافظ الروائى محافظة صارمة على سمة القدر المجهول وسيره الوئيد المنتظم ، على أن تقدم البقية كصورة لكل ما يمكن ادراكه · » ·

شعراء الميتافيزيقا

ويبدو أن هذا المفهوم الدينى للقدر يرجع بصفة خاصة الى المدرسة الميتافيزيقية فى الشعر الانجليزى التى أسسها الشاعر جون دن « ١٥٧٢ – ١٦٣١ » وباقى شعراء القرن السابع عشر من أمثال جورج هيربرت وهنرى فون وروبرت كراشو واندرو مارفيل وابراهام كاولى ، وهم الشعراء الذين ساروا على نهج جون دن فى تحويل القصيدة الى طاقة خلاقة من الفكر العميق الذى يحاول اكتناه أسرار الوجود التى قد تستعصى على العقل التقليدى ولكن مفهوم الميتافيزيقية لديهم كان يختلف عن مفهومها

ىند الشعراء الذين أتوا بعدهم من أمثال جون درايدن الذى نقد جون دن بقوله :

« لا شك أن أثر دن على المدرســة الميتافيزيقية فى الشعر واضح لكل ذى عينين ، ولكنه يحاول تحميل الشعر المرهف الرقيق الأفكار الفلســفية الثقيلة ، فبدلا من أن يداعب الشعر قلوب العــذارى بلواعج الهوى ، تجده يهبط ليهن بصخور الفلسفة وأحجارها » .

وقد سار معظم النقاد بعد ذلك على نهــج درايدن ، اعتبروا الشعر الميتافيزيقى نموذجــا لتحليــل الشعور لانسانى وليس لتجسيده ، والبحث عن الفلســفة الكامنة راء الحب بكل أنواعه وليس تعبيرا عن التجربة السيكلوجية لتى يخوضها المحبون . وكان الهدف الرئيسى لهذه المدرسة لشعرية هو تأكيــد الدلالات الدينية والأخلاقية الكامنــة راء القوى الميتافيزيقيــة . ووجــدوا أن الشعر هو خير داة للتعبير عن هذه القوانين عن طريق اثارة قوى التفكير التأمل لدى الانســان العادى ، وفى هذا يقول جون دن : بالله عليك ، فلتكف عن الثرثرة لأننى أريد أن أسمع صوت لله من خلاله حبى له » وهنا تبدو النزعة الصوفية حادة ، هى النزعة التى ترى الكون على أنه وحدة واحدة عن طريق الاتحاد مع الذات الالهية ، ولذلك نجد فى كثير من قصائد ون دن صورة العشاق الذين قرروا الانفصال لأنهم لم يجدوا واء لرغباتهم فى الحب الجسدى الفيزيقى ولذلك ينفصلون

فى هدوء ومحبة واتزان من أجل الحصول على الحب الالهى الميتافيزيقى الذى لا ينتهى بحدود المكان أو الزمان .

وقد تميز شعر المدرسة الميتافيزيقيــة فى انجلترا بسلامة الأسلوب وبساطة التعبير الذى يصل الى لغة الحياة اليوميــة حتى يتمكنوا من نقــل أفكارهم الجديدة والعميقة الى القراء بســهولة . ولكن حماســهم للفكرة أدى أحيانا الى نــوع من الاطنــاب والمبالغــة فى التعبير ظنا منهم أن هذه هى الطريقة المثلى لاقناع القارىء ، نجد مثلا أشــعار كراشــو تقترب من أسلوب بترارك فى المبالغــة الشعرية التى تصــور مثــلا نار الحب وقد تحولت الى شــعلة فى عينى الفتاة أحرقت ملابس العاشــق ، والمبالغــات التى تحــول التنهــدات الى دوامات عاتيــة من الرياح ، والدموع الى فيضانات مهلكة . وبين العشاق يتحول الحب الى نوع من التأثير الروحانى أكثر من الانجذاب الجســدى وبذلك يتحــولون الى مخلوقات أثيرية لا تنتمى الى عالمنا هذا مما يقلل من اقتناعنا بهم فى بعض الاحيان .ولعــل هذه العناصر ترجع الى الاغانى والتــراتيل الدينية التى كانت سائدة فىالعصور الوسطى والتى أغرمت بالمبالغات التعبيرية على سبيل التأثير السريع والحاسم على القارىء أو المستمع .

ولكن جون دن رفض هذه المبالغات وحث تلاميذه على التزام أبسط الاساليب لأنها قادرة على نقل أعمق الافكار

الدنيوية والميتافيزيقية على حد سواء حتى لا يتشتت انتباه القارىء وراء استيعاب المبالغات وبذلك تفوته الأفكار الفلسفية التى تعد الهدف الأساسى للشاعر الميتافيزيقى. ولذلك يجب أن تستمد الصور والمحسنات البديعية واللفظية من لغة الناس اليومية ، وكان نتيجة ذلك أن أصبح الشعر الميتافيزيقى هو القراءة المفضلة لجمهور القرن السابع عشر ، لدرجة أن الطبقة المثقفة كانت تفضله على الشعر الاليزابيثى الذى دارت موضوعاته حول الحب والعشق والهجر حتى استهلكت وأصابها التكرار والوهن. بينما نجح الشعر الميتافيزيقى لأفكاره المستحدثة وقدرته على الاقناع رغم صعوبة المضامين التى تناولها بالتجسيد والتعبير .

ولعل أهم عيب فى الشعر الميتافيزيقى هو التركيز على الجانب الاخلاقى بكل ما يحمله من وعظ وارشاد كما نرى فى قصيدة « الكوخ الخشبى » لفون و « الوفاة » لجون دن ، بل اتهم بعد ذلك بالغموض الغيبى عندما انتشرت فلسفة بيكون العلمية ، وكاد الشعر الميتافيزيقى أن يندثر حتى جاءت المدرسة الكلاسيكية الحديثة التى ثارت على الشعر الرومانسى والفيكتورى وأصدر الناقد هـ. ج. س. جريرسون كتابه عن (الأشعار الميتافيزيقية) عام ١٩٢١ ، وفى نفس العام أصدر الناقد الشاعر ت . س اليوت كتابه « الشعراء الميتافيزيقيون » ودراسة خاصة عن « أندرو مارفيل »

بعدها أعيد اكتشاف المدرسة الميتافيزيقية وامتدت رقعة تقاليدها الأدبية لتغطى المسرح والرواية والقصة القصيرة .

وهذا يؤكد أن الحركات الادبية الاصيلة تستطيع الظهور والانتعاش من عصر الى آخر لانها تمس الأوتار الحساسة فى النفس الانسانية ، فكلما تجمعت الظروف الحضارية والثقافية والاجتماعية التى أدت الى نشأة أى حركة أدبية انسانية فان هذه الحركة تعود الى الوجود كأقوى ما تكون لأنها أصبحت قطعة من الوجدان الانسانى، واذا كان يضعها فى الظل أحيانا فهذا يرجع الى انشغاله ببعض الظروف الطارئة ، ولكن بمجرد انتهاء هذه الظروف فان الحركة الفكرية والادبية تعود لتحتل مكانها فى التراث الانسانى .

العقلانية

بدات العقلانية فى الأدب كامتداد لنفس المذهب فى الفلسفة ، شأنها فى ذلك شأن كثير من المذاهب الأدبية ، اذ أن الادب كان فى كثير من الاحيان الشكل الجمالى الذى يحيل المضمون الفلسفى من مجرد نظرية مجردة وجافة الى عمـــل فنى جميل يستطيع أن يتذوقه البشر على كل المستويات الفكرية والثقافية ، فاذا كانت الفلسفة صعبة أو جافة بالنسبة لتفكير الرجل العادى ، فالادب قادر على تجسيدها فى شخصيات حية ومواقف متفاعلة وتحويلها الى تجربة سيكولوجية تمس الحس الفطرى عند البشر بصرف النظر عن المستوى الفكرى أو الحصيلة الثقافية وهذه العلاقة الوثيقة بين الفلسفة والأدب ليست بالشىء الشاذ اذ كثيرا ما لعب كل من الادب والفلســـفة دورى الشـــكل والمضمون ، وهذه الظاهرة تبدو واضحة الى حد

كبير فى الدور الذى لعبته المدرسة الفلســـفية المعروفة بالعقلانية فى ميدان الادب •

ويقصد بالعقلانية فى الفلســفة ذلك المذهب الذى يحاول اثبات وجود الافكار فى عقل الانســـان قبل أن يســـتمدها من التجربة العملية الحياتية ، أى أن الادراك العقلى المجرد سابق على الادراك المادى المجسد ، وقد تزعم هذا المذهب الفيلسوف الفرنسى رينيه ديكارت الذى أوضح أنه مهما اختلفت مظاهر التجربة العملية فهى لا تمارس أى تأثير على جوهر الافكار وطبيعتها الفطرية ، فالتجـــربة العملية هى التعبير الظاهرى عن الفكرة ومحاولة اكتشافها ولكنها لا توجـــدها أو تخلقها من جـــديد وبهذا تناقض الفلسفة العقلانية الفلسفة التجريبية • يقول أصـــحاب المذهب العقلانى ردا على ما يزعمه التجريبيون من أن الادراك مصدره الحواس ، ان الحواس كثيرا ما تخدع مثل السراب الذى يراه المسافر عبر الصحراء فيظنه ماء • فاذا كانت الحواس مصدر ادركنا ، فهذه الظاهرة اذن يحتمل فيهـــا الخطأ لاحتمال أن تكون الحواس قد نقلتها بطريقة بعيـــدة عن الصواب الذى لا يختلف حوله اثنان • ولذلك فادراك الآتى عن طريق الحواس يفقد الشرطين الاساسيين اللذين يجعـــلان الادراك ادراكا بمعنى الكلمة ، وهما الضرورة الحتمية والتعميم الصادق •

وأما عن الضرورة الحتمية فلايمكن ادراكها عن طريق الحـــواس ، فليس بين المعلومات الآتية الينا عن طـــريق

الحواس ما يتحتم أن يكون على الصورة التى أتى بها ولا يكون على غيرها ، فالحواس تدلنا على أن الماء يغلى عند الدرجة المائة المئوية • ولم يحدد هذا ضرورة عقلية وانما جعلناها حقيقة لأننا هكذا وجدناها فسجلنا ما وجدنا • ولوجدنا غير ذلك لكان هو القانون الطبيعى الذى نسجله ولذلك فالضرورة الحتمية توجد فى الرياضة مثل قولنا « اذا كانت (أ) أكبر من (ب) و (ب) أكبر من (جـ) كانت (أ) أكبر من (جـ) ، فليست هى بالحقيقة التى نقول عنها انها هكذا حدثت وكان يمكن لها أن تحدث على صورة أخرى ، لأن صدقها ضرورى وحتمى لا يتوقف على تجاربنا الحسية . بل على العكس فهى التى تهدينا فى تجاربنا الحسية ، هذه الحقيقة وأمثالها صادرة عن العقل لا عن الحواس ، وما يصدر عن العقل ضرورى حتمى •

أما الخاصية الثانية التى تنقص المعرفة الحسية فهى امكانية التعميم الصادق على أفراد النوع كله تعميما لا نشك فى صدقه ، فعند تحليل ذرة من ذرات الماء مثلا فسنجدها مركبة من جزءين من الايدروجين وجزء من الاوكسجين ، وفى هذه الحالة لا يمكن تعميم هذه الحقيقة اعتمادا على الحواس وحدها لأننا سنحكم على ذرات مائية لم نشاهدها ، فنحن بهذا الحكم العام نتجاوز مصدر الحس ونعتمد على عامل آخر يؤيد اطلاق الحكم على بقية أفراد النوع الذى اختبرنا بعض أفراده ، وذلك العامل الآخر هو العقل •

الحقيقة الموضوعية :

وقد كان المذهب العقلانى من المناهج الفكرية التى سادت أوربا فى القرن السابع عشر على يد كل من ديكارت وسبينوزا ولايبنتز وفى القرن الثامن عشر على يد كل من كانط وفيشته وشيللنج وهيجل • وقد اتفقوا جميعا على أن هناك « ضوءا هاديا » قد منحه الله للبشر لكى يدركوا طبيعة الوجود وكنه الاشياء دون الاعتماد على الحواس الخمس التى غالبا ما تدرك الاشياء بطريقة ناقصة وغير موضوعية • فالمنطق العقلى هوالطريقة الوحيدة للبحث عن الحقيقة لأنه يستطيع أن يتجرد من كل الأهواء الذاتية التى تحدد وجود الانسان بحدود ذاته ، والحقيقة الموضوعية ذاتها تملك فى جوهرها نظاما عقليا يمكن العقل البشرى من ادراكها ، أو بمعنى آخر فان ادراك العقل البشرى لمنطق الحقيقة يقيم نظاما منطقيا يستمد فهمه لها من طبيعتها بصرف النظر عن كل الاعتبارات الخارجية والمؤقتة ولذلك فالمفكر العقلانى لابد أن يجرد عقله من كل الشوائب والعوائق التى قد تفسد عليه محاولاته الموضوعية فى البحث عن حقيقة الاشياء الجوهرية التى لا تتأثر بعنصرى الزمان والمكان وان كانت مظاهرها الخارجية تختلف باختلاف هذين العنصرين •

والأدب الانسانى العظيم لابد أن يتسم بهذه الموضوعية التى يمكنها مخاطبة العقل الانسانى والتجاوب

معه أينما وحيثما وجد . وهذا ما نادى به الأديب الفرنسى مونتانيى والشاعر الانجليزى شيللى . فالتباين بين عالم الحس وعالم العقل هو نفس التباين بين عالم الواقع المرئى وعالم الفن الخالص ، فالادب ليس تمثيلا للطبيعة وتقليدا لها كما نراها حسيا ولكنه تفسير لجوهرها الثابت كما يجب أن يدركه الانسان ، فالادب الحقيقى يبدأ عندما يتخلص الأديب من الضغوط المباشرة التى يمارسها عليه الواقع ويشرع فى تنسيق الانفعالات الصادرة عن هذا الواقع ، ولا شك فان الأداة المثلى فى القيام بهذه العملية هى العقل . فالقوانين التى تتحكم فى الخلق الأدبى تنفصل تماما عن القوانين التى تسنها الطبيعة المرئية ، فاذا كانت أشعار شيللى رائعة وجميلة فلأنها لم تحاك المناظر الطبيعية التى صورتها ولكن لأنها أعادت تصوير هذه المناظر طبقا لشروط الشعر ومقاييسه الجمالية ،وهى شروط ومقاييس ابتدعها عقل الانسان .

ويقول الناقد والشاعر ت . س . اليوت ان الفن بصفة عامة هو النتاج المباشر للعقل الواعى المنظم الذى يسعى الى التجسيد الموضوعى بكل امكانياته ، فليس الشعر مثلا عبارة عن الانسياب التلقائى للمشاعر دون رابط أو شكل كمايقول الشاعر وردزورث ولكنه التشكيل الواعى المدرك لها بعد أن يتمكن الشاعر من الانفصال بذاته عنها ، عندئذ فقط يستطيع الشاعر أن يقوم بدوره فى خلق القصيدة ، وهو خلق فنى يعتمد فى تكامله على

الحذف والاختيار والاضافة والتنسيق ، وهذه عمليات فكرية لا يستطيع القيام بها سوى العقل . فليس هناك ما يسمى بالوحى والالهام فى التشكيل الفنى . فاذاأوحى موقف معين الى الأديب بفكرة تصلح مضموما لعمل أدبى فليس معنى هذا أن الالطام هو كل شىء ، فدوره يتوقف بعد وصول الخاطر الى وعى الفنان ، بعدئذ يبدأ العقل فى استعمال اسلحته التنظيمية والتشكيلية التىتجعل العمل الأدبى على ما هو عليه بحيث يملك لشخصية المميزة له وسط طوفان الاعمال الادبية التى سبقته أو التى سوف تأتى بعده .

العقل والحواس :

واذا كانالاديب يخلق منالصور الشعرية والمواقف الدرامية والشخصيات الحية ما يثير فى نفس القارىء أو المتفرج الكثير من المشاعر والأحاسيس فليس معنى هذا أن التعامل مع الأحاسيس هو الغاية الاخيرة للأديب ، لأن الأحاسيس هى مجرد وسيلة للوصول الى منطقةالعقل عند القارىء أو المتفرج ، فهو يحس وبالتالى فانه يفكر لماذا يحس بهذه الاحاسيس بالذات ، عندئذ يبدأ العمل الأدبى فى تشكيل المنهج العقلانى عند المتلقى وبالتالى فانه يساهم فى تكوين شخصيته وتحديد سلوكه فى المجتمع الانسانى ، أما لو اقتصر دور العمل الأدبى على اثارة الأحاسيس والانفعالات دون ولوج منطقة العقل فان

أثره سينتهى بانتهاء الأحاسيس ذاتها ، أما لو تمكن من اثارة العقل ومحاورته فانه سيتحول الى جزءعضوى من فكر المتلقى ووجدانه . هنا تكمن الوظيفة الحقيقية للأدب فى حياة الانسان اليومية .

والمدرسة العقلانية فى الأدب لا تؤمن أنمهمة الادب هى أن يكمل ما فى الطبيعة من نقص لأنه لا يأتى بأشياء ليست فى الطبيعة ، فليس لديه ما يجود به على الطبيعة من روائع المناظر وعجائب الآثار ولكن لديه شيئا واحدا هو الذى يخدع الانسان العادى فيتوهمه زيادة أو جديدا . هذا الشىء الذى يبدو جديدا هو الحصر أو التحديد أو التجريد لمناظر الطبيعة ومظاهرها ، فالفنان يستغل عقله فى حذف كل ما ليس له وظيفة عضوية فى العمل الفنى واضافة كل ما يساعد على نمو العمل وتكامله . هنا تبرز الملكة العقلية عند الفنان والتى تتمثل فى الوعى الشامل بتقاليد النوع الأدبى الذى يعالجه وامكانيات التجديد التى يمكن أن يدخلها ويوظفها . ولذلك فعقل الفنان يقوم بوظيفتين متناقضتين فىنفس الوقت :التجسيد والتجريد التجسيد عن طريق الاضافة والاختيار ، والتجريد عن طريق الحذف والتنسيق . فقد يرى انسان نهرا يجرى فلا يحس احساسا كاملا بروعة مياهه وقوة تياره وماعلى شاطئه من رمال ونباتات أو غابات وصخور ، ولكنه ،اذا انصرف الى قراءةقصيدة تجسد مثل هذاالنهر وهو يتدفق

ويتغلغل بين السهول والجبال فانه يتركز فى وعيه وادراكه بحدة تجعله تجربة سيكلوجية مكثفة بالنسبة للمتذوق .

وليس معنى هذا أن النهر الجارى قد يكون أقل جمالا وروعة من قصيدة الشاعر . ولكن المسألة أن الناظر لم يفطن الى الجمال الطبيعى لأنه جمال متشعب وفسيح الى درجة قد تصل الى حد التشوش اوعدم المقدرةعلى التركيز والاستيعاب ، فلما جاء الشاعر وحصره فى قصيدته القصيرة أمكنه أن يشعر وأن يقف على أسراره الدفينة . ولهذا فان الأدب قد يحاكى الطبيعة والحياة والموجودات ولكنه لن ينسخ منها صورا مشابهة ومطابقة والفرق بين المحاكاة والنسخ هو أن الفنان الذى يحاكى الطبيعة يأخذ منها ما يجده ملائما لفنهأى أنه ينتقى ويختار أروعما فيها من آثار ثم يسلط عليها قدرته العقلية ومهارته الفنية فيلم أجزاءها ويمنحها الشكل الفنى الجميل فتبرز للمتذوق جديدة كل الجدة الى درجة تجعله يعتقد أنهذا العمل خلق من عدم بينما هو اعادة صياغة وتشكيل .

أما النسخ فهو وظيفة الفنان الذى يهمل الجانب العقلانى الخلاق فى كيانه الفكرى ووجدانه الفنى بحيث يحول عقله الى مجرد آلة استقبال وارسال دون استيعاب لأبعاد التجربة الفنية ومحاولة تشكيلها فنيا وجماليا ، فالنسخ هو صورة طبق الاصل للطبيعة ولو كان الادب نسخا للحياة لما أحسسنا بأصالته وسحره وقوته الدفينة

ولجاء ثقيلا مضطربا مشوشا مشوها كالحياة ذاتها ، ولما وجدنا فيه هذا الشعور الخفى الذى يسكن آلامنا ويريح أعصابنا . بل لما اعتبرنا الفن مأوى لنا نلجأ اليه كلما ثقلت علينا مطالب الحياة وضقنا ذرعا ،ولما كانت لنا حاجة ماسة اليه .

برنارد شو :

ولكن برناردشو – أحد أعمدة الأدب العقلانى فى العصر الحديث – يرفض هذا الاتجاه العقلانى ويتهمه بالهروبية . فهو يقول أن وظيفة الأدب ليس فى دغدغة حواس المتلقى فى محاولة مستميتة للوصول الىعقله ولكنه طريق حاسم ومباشر الى عقله فورا دون محاولة التمسح بحواسه فى الطريق . ولذلك فهو يقول أن المسرح مثلا يجب أن يتحول الى جدل عقلانى بحت بين الممثلين أو حتى بين الممثلين والمتفرجين اذا أمكن ذلك فالمسرحية ليست سوى محاولة فنية لاثارة الحوار العقلانى الجاد حول مشكلات الساعة وقضايا العصر . واذا ألقينا نظرة سريعة على رواياته أو مسرحياته فسنجد أن شخصياته قد تحولت الى مجرد عقول واعية ومدركة لكل أبعاد الموقف الذى يحتويها . وفى نفس الوقت تحاول التخاطب مباشرة مع عقول المتفرجين دون أية محاولة لاثارة الجانب العاطفى أو الحسى . وفى هذا يقول برنارد شو أن المسرح هو المكان الذى يناقش فيه الناس مشكلاتهم تحت ضوء عقلانى متزن

وهادىء وموضوعى وليس المكان الذى يهرب فيه الناس من مشكلاتهم . وقد بدأ برنارد شو حياته الأدبية بكتابة روايتين طويلتين : الأولى عنوانها « عدم نضوج » والثانية تسمى « العقدة اللاعقلانية » .

وفى الرواية الأولى يوضح لنا أن البطل كان يعانى من عدم النضوج الفكرى لانه لم يكن يستخدم أسلحة العقل بل ترك الأحاسيس المتناقضة والانفعالات المشوشة تسير دفة حياته ، والرواية عبارة عن تتبع للبطل فى مراحل عدم النضوج المختلفة والمتعددة حتى يصل الى مرحلة النضوج العقلانى بحيث يتركه الروائى وقد تأكد أنه استطاع أن يشق طريقه فى الحياة أخيرا على أساس عقلانى سليم ومتين يمكنه من مقاومة عواصف الانفعالات والتيارات التى تتجدد من يوم لآخر . أما الرواية الثانية « العقدة اللاعقلانية » فيقيمها برنارد شو على المضمون العقلانى الذى يقول أن الزواج اذا نهض على العاطفة فقط فانه يصبح بمثابة عقدة لاعقلانية يستحيل أن تستمر فى الحياة وأن تواجه عواصفها ولذلك تنتهى الرواية بانفصال الزوجين . فهو انفصال يحتمه المنهج العقلانى الذى ينظر الى كل أمور الحياة على أساس الاتساق المنطقى بين جزئياتها .

والاتجاه العقلانى عند برناردشو وأوسكار وايلد وجون جالزوزثى وآثر ميللر وجون أوزبورن وجراهام جرين لا يحتمل وجود أقوال أو ألفاظ ليست ذات دلالة

فكرية ، وهذا ما يعنيه ديكارت عندما يؤكد ضرورة الربط بين القول والعمل أو بين المعنى والشيء ؛ فيجب أن يكون المعنى نابعا من الشيء وليس مفروضا عليه من الخارج ، فالفصل بين المعنى والشيء أو بين القول والعمل هو فصل بين الشكل والمضمون أو بين الجسد والروح ، والحياة لايمكن أن تستقيم مع هذا الفصل الذى يعوق التسلسل المنطقى للأفكار والمعانى ، وهو التسلسل الضرورى لكل تقدم وبناء حضارى ، ولذلك فقد حرص الأدب الانسانى بصفة عامة على بلورة مأساة الانسان الذى يعتقد فى فكرة معينة بينما تجبره ظروف الحياة وضغوطها على أن يسلك سلوكا منافيا لهذه الفكرة ، ولاشك فان أفظع مأساة تهدد كيان الانسان هو أن يفقد هذا الاتساق العقلانى بين الفكرة المجردة والسلوك المادى .

الشك الديكارتى :

ومعظم الأعمال الأدبية تبدأ من منطلق الشك الديكارتى فى قضية فكرية أو اجتماعية معينة ، وهذا المنهج يختبر الفائدة العملية والوظيفية الحيوية لكل شيء فى الحياة . فالقدماء ليسوا منزهين عن الخطأ وقد يقتنعون بجدوى شيء قد يكون عالة عليهم . أو اذا كانت هذه الجدوى موجودة بالفعل فى زمانهم فانها قد لاتوجد فى زماننا بحكم التطور الحضارى الفكرى والظروف الاجتماعية المتغيرة ، وبالتالى فان قيمة الشيء تتغير بتغير الفائدة منه . وتغير

هذه الفائدة حتمى وضرورى طبقا لسنة التطور ، ولذلك نجد أن كثيرا من المسرحيات أو الروايات تبدأ ببلورة الآراء الأثيرة عند الشخصيات ـ وغالبا ما تكون هى نفس الآراء المفضلة لدى جمهور المتفرجين أو القراء ـ بعد ذلك يحتدم الصراع الدرامى بين الشخصيات ويتحول الى محك لاختبار قيمة هذه الآراء وفاعليتها . وغالبا ما تنتهى هذه الأعمال باثبات خطأ هذه المسلمات . والكاتب العقلانى يعتمد فى هذا على قانون السبب والنتيجة ، وبارتباط الوسيلة بالغاية ، وبعلاقة العمل بالقول ، وباتصال الشيء بالمعنى ، هذا المنهج يربط أيضا بين قيمة الشيء والفائدة العملية التى تنبع منه ، بمعنى آخر ان القيمة المعنوية المجردة لاتوجد الا اذا تجسدت فى نفع عملى من أجل الانسان بصفة عامة وليس من أجل الفرد بصفة خاصة ، فلا يوجد شيء من أجل ذاته ، حتى الحرية بكل روعتها عندما تتبع شعار الحرية من أجل الحرية فانها تتحول الى فوضى لا حدود لها ، وهذا المفهوم ينسحب على كل مناحى الحياة فى شمولها ، فلايوجد مايسمى بالفن من أجل الفن . ولذلك كان الأدباء العقلانيون من ألد أعداء نظرية الفن للفن .

ومع ذلك يرتبط التفكير العقلانى بمعظم المدارس الأدبية ابتداء من الكلاسيكية أيام الدولة الرومانية وذلك فى تحكمها فى العواطف الشخصية للأديب وعدم اطلاق العنان لها ، ونفس الوضع بالنسبة لكلاسيكية القرن

السابع عشر التى تمثلت فى درايدن وبوب وجونسون فى انجلترا وفى كورنى وراسين فى فرنسا ، وهو العصر الذى عرف «بعصر العقل» ، وترتبط العقلانية أيضا بالكلاسيكية الحديثة والرومانسية والواقعية والطبيعية ، وقد تبدو هذه المدارس متناقضة فيما بينها . ولكن هذا يدل على أن الأدب قادر على احتواء وبلورة كل متناقضات النفس البشرية ، فهى ترتبط بين النقيضين من خلال تعدد درجات التطور ، فالأشياء المتناقضة فى واقع الأمرعبارةعن تسلسل منطقى وعقلانى بحيث يؤدى الشىء الى الذى يليه. وهكذا تمتد السلسلة الى أن يبدو أول شىء نقيض آخر شىء ، بينما الشىء الأخير هو نتيجة حتمية للشىء الأول وهذا التناقض الظاهرى يعود الى بعد الشقة بين الشيئين والأدب العقلانى يعلم الانسان كيف يتتبع هذه السلسلة التى تعتمد فيها كل حلقة على الأخرى .

هذا هو المجال الحر الذى ترك للأديب العقلانى لكى يعمل فيه عقله ، ولكن الحرية هنا ليست مطلقة ، لأنه بعد ذلك تأتى المرحلة الجبرية التى يكون فيها الأديب مسئولا عن عمله ، فان أى عمل أدبى ناضج يجب أن يحمل فى طياته المبررات العقلانية التى أدت الى خلقه بهذه الصورة ، فليس من المسموح للأديب أن يعبر عن انطباعه الحى لأنه أراد مجرد التعبير والاستمتاع به . بل يجب على هذا الانطباع أن ينصهر داخل البوتقة العقلية عنده حتى يخرج الى الوجود على شكل عمل أدبى جميل يحمل داخله

كل عناصر الاتساق والانسجام ، بهذا يمكن أن يتصل بعقول القراء والمتذوقين ويتحول الى جزء من كيانهم.ولكن هذه الصداقة العقلية لم تقابل بالترحيب من أدباء مثل د . هـ . لورانس وديستيوفوسكى وتينسى ويليامز ، فقد قالوا أن وظيفة الأدب هى اطلاق قوى اللاوعى حتى تجد متنفسا بعيدا عن قيود المنطق التقليدى ، ومع هذا فنحن نجد كثيرا من اللمسات العقلانية فى أعمالهم مما يدل على أن العقلانية هى جزء من الفكر الانسانى بصفة عامة ،

القومية

يرجع مفهوم القومية فى الأدب الى العلاقة الوثيقة بين أديب ومجتمعه أو وطنه الذى يعيش فيه ، وهو مفهوم تبلور ومحدد رغم انه قد يختلف من عصر الى آخر ومن جتمع الى آخر ، فمن السهل التعرف على ملامح هذا لفهوم وخصائصه لانه لايتشابك مع المفاهيم الأدبية لأخرى مثل الكلاسيكية والواقعية والرومانسية الرمزية ٠٠ الخ بحكم المعاصرة وعلى نفس المستوى لكنه يرتفع فوق مستواها بحيث يفرض عليها أن تتخذ وقفا ما من هذا المفهوم القومى الذى لا يستطيع أى أديب اضج أن يتجاهله أو يتهرب منه ، فأى أديب يمكنه أن يرفض رومانسية مثلا أو أن يتخذ موقفا مضادا للواقعية مثلا لكنه لا يستطيع أن يرفض القومية لأنها الروح التى تمنح به الخاصية التى تمكننا من التعرف عليه وبدونها

يصير نتاجه الأدبى شيئا عديم اللون والطعم والرائحة ، وهنا يكمن الفارق الأساسى بين الادب والعلم باعتبار أن العلم عالمى فى شكله ومضمونه فى حين أن الأدب محلى الشكل والمضمون ، ومن هنا تنشأ عالميته ، فالمسرح مثلا لايوجد شكل عالمى له لانه يتخذ شكلا خاصا به لدى كل شعب من الشعوب ، والشكل المسرحى الذى نظنه عالميا ليس سوى الشكل الأوروبى المتطور عن الشكل الاغريقى القديم ، ومع ذلك فقد خضع لشروط القومية فى كل بلد وتحول الى شكل خاص بها لانه فى الفن لايوجد شكل ومضمون ، لان الشكل مضمون فنى والمضمون شكل فنى ، وعلى هذا فالفن محلى وقومى بطبيعته بحيث نستطيع القول أن هناك أدبا انجليزيا أو فرنسيا أو أمريكيا أو روسيا أو عربيا وهكذا ، بينما لا نستطيع نفس القول بالنسبة للكيمياء أو الطبيعة أو الأحياء أو الطب أو الهندسة ٠٠٠ الخ فنيوتن مثلا يمكن أن يكون انجليزيا أو أن ينتمى الى أية جنسية أخرى لأن هذا لن يعوق عبقريته العلمية فى الوصول الى النظريات والقوانين التى اكتشفها بينما شكسبير مثلا لابد أن يكون انجليزيا والا فانه لن يكون شيئا على الاطلاق ، ولذلك نجد أنه من الظواهر الطبيعية فى الأدب أن ترتبط كل أمة بكاتب قومى أو أكثر لانه يبلور روحها وطبيعتها ونبضها ، وغالبا مايكون هذا الكاتب القومى هو النموذج الكلاسيكى الذى يفرض ظله على معظم الأدباء الذين يعيشون فى نفس الوطن ،

وقد يحاول بعض الأدباء المجددين رفض هذا الأديب القومى بحجة أن تأثيره يتحول الى نوع من القالب الثابت الذى يعوق تطور الأدب القومى وانطلاقه ، ومع ذلك فان مثل هذا الأديب القومى يظل علامة هامة ان لم يكن قمة من القمم التى يمكن تسلقها ولكن يتعذر تجاهلها أو تحطيمها. ولذلك كلما ذكر طاغور مثلا فلا بد أن تكون الهند بكل تراثها وكفاحها وتقاليدها فى الخلفية ، ونفس الوضع بالنسبة لموليير فى فرنسا وشكسبير فى انجلترا وتشيكوف فى روسيا ودانتى فى ايطاليا وميلفيل فى الولايات المتحدة وجيته فى ألمانيا ... الخ على سبيل المثال لا الحصر .

مرآة الأدب :

وبروز الأديب القومى لايخضع لشروط معينة لانه ظاهرة تختلف باختلاف الزمان أو المكان ، ولكنه - بصفة عامة - الأديب الذى يحول أدبه الى مرآة لأبناء وطنه بحيث يرون فيها أنفسهم وتزداد معرفتهم بالمجتمع والكون والأحياء ، ومرآة الأدب القومى لايقتصر دورها على مجرد الانعكاس ولكنه يتطرق الى التكثيف والبلورة والتمحيص الصادق ، وكلما ارتفعت الأمة فى مدارج الحضارة كان من السهل التعرف على خصائص أدبها القومى لان الأدب لايمكن أن يعيش فى عزلة عن المجتمع، فهو من أهم الأنشطة الروحية التى تقيس نبضه ، وفى بعض الأحيان يسير التطور الأدبى موازيا للتقدم الحضاري،

وهذا يرجع الى الحقيقة التى تقول ان الأدب يستمد حياته واستمراره من تلك العلاقة العضوية بينه وبين الحياة المعاصرة والمحلية ، وأن شرط الاصالة الوحيد الذى يعتمد عليه المفهوم الناضج للقومية فى الأدب - يتمثل فى ذلك التفاعل الحيوى القائم على التأثر والتأثير ، واذا فقد الأدب القومى هذا العنصر تحول من طاقة مغيرة ومطورة الى صورة مكررة وباهتة لاتثير فى أنفسنا الا أحاسيس الملل والرتابة والضيق .

ورغم ثورة المواصلات والتقدم التكنولوجى والعلمى الذى أحرزه عالمنا المعاصر ، ورغم التشابه الظاهرى بين أسلوب الحياة فى عاصمة أوروبية وبين أخرى آسيوية مثلا ، ورغم أن تيار العصر أصبح من القوة بحيث يدمغ كل المراكز الحضارية والثقافية بطابعه المميز والموحد ، الا أن كل هذه العوامل لم تستطع أن تمحو الروح فى الأدب بحيث مازال كل أدب يحتفظ بنكهته المحلية والمميزة له . فالادب هو انفعال بالحياة واستيعاب لابعادها قبل أن يكون انفعالا بالأعمال الأدبية الواردة من الخارج ، فالحياة الخصبة هى المنبع الذى تستمد منه الأعمال الفنية حياتها وكيانها ، ولذلك مهما تعددت الأشكال الفنية العالمية فان المضمون محلي وقومى ولابد أن يتفاعل مع الشكل الجديد تفاعلا عضويا والا فانه يلفظه كما يلفظ الجسم البشرى أى شيء دخيل عليه . ومن العبث استيراد أو اقتباس أو استعارة أو سرقة هذا المضمون من بلد

اجنبى لانه لايوجد الا فى موطنه ، ولايعنى هذا ان يكون الفن مجرد صورة فوتوغرافية للبيئة المحلية أو القوميـــة ولكنه عبارة عن علاقة جدلية بين الثقافة العالمية أو روح العصر وبين الخصائص القومية للأدب أو المضمون الفنى المحلى ، وفى حالة غياب هذه العلاقة يحدث الآتى : أما أن تتحول الأعمال الفنية والأدبية الى مجرد تكرار ممـــل أو صورة شائهة أو مرآه عاكسة أو أن تصبح مجرد مـــادة خام ينقصها الشكل المميز لها ٠

الأصـــالة والمحليـــة :

هناك قانون عجيب يحكم كل الاعمال الادبيةوالفنية التى اشتهرت على المستوى العالمى وأصبحت من الأعمال الكلاسيكية التى يتذوقها الانسان فى كل زمان ومكان ، هذا القانون يقول أنه كلما استغرق العمـــل الأدبى فى المحلية الأصيلة اقترب بذلك من مجال العالمية ، وهـــذا يناقض ظن بعض المثقفين الذين يظنون أنه لو كتب روائى أمريكى رواية تدور أحداثها فى روسيا مثلالتذوقهالروس أكثر من تذوقهم لأدب روائى يكتب من أعماق الريـــف الأمريكى مثلا ، لان المؤلف الروائى لايستطيع أن يكتب عن مكان لم يعايشه ، والمعايشة هى الشرط الأول للخلق الفنى بصفة عامة ، وقد يكتب روائى أمريكى رواية تقع أحداثها فى روسيا ومع ذلك تظل الروايةأمريكية،والكاتب الأمريكى هنرى جيمس الذى قضى حياته فى انجلترا دليل على هذا ، فكل رواياته كانت نتاجا لنظرة الأمريـــكى الى الحياة فى انجلترا ، ونستطيع القول بأن هنرى جيمس عايش الحياة الانجليزية ولم يعشها فقط ، ففى الادب بون شاسع بين المعايشة الفنية والعيش التقليـــدى ، فالعيش لايتيح الا فرصة تسجيل الظواهر ورصدها من الخارج،أما المعايشة فتساعد الكاتب على الهضم والاستيعاب والرؤية العميقة والعريضة والبعيدة ثم الافراز والتحليل والتشكيل ولنأخذ الروائى الأمريكى جون ستاينبيك مثالا للتدليـــل على هذا ، فقد حصر معظم أعماله الروائية فى نطاق الكتابة عن قرية صغيرة تدعى مونتيرى فى ولاية كاليفورنيـــا لا يكاد يسمع عن اسمها أحد ، ومع ذلك فقد اشتهرت رواياته على المستوى العالمى من أمثال « رجالوفئران » و « رصيف كانارى » و « شتاء السخط » و « عناقيـــد الغضب » و « شرقى عدن » ٠٠٠ الخ ، وذلك لان هدوء القرية وبعدها عن صخب المدينة قد أتاحا له فرصـــة الهضم والاستيعاب ، وكلما تمكن الروائى من هذه النظرة العميقة والموضوعية كثر عدد الذين يستطيعون فهمهوتذوقه فى أى مكان من العالم بل وفى أى زمان أيضا ، لانه مهما اختلفت العادات والتقاليد والمفاهيم والاتجاهات والتكوين الاجتماعى والاقتصـــادى والنفسى والسياسى بين البشر فان هناك شيئا مشـــتركا يشدهم بعضـــا الى بعـض ، وهذا الشىء الذى يصعب تحديده نسميه أحيانا الانسانية وأحيانا الحضارة وأخرى المشـــاركة الوجدانية ٠٠٠ الخ

ولكن رغم اختلاف المسميات وتنوعها فنحن نشعر بهذا الشيء وبوجوده فى حياتنا ، وهو الشيء الذى يربط مابين القومية المحلية والانسانية الشاملة ورغم التعارض الذى قد ينشأ بين الاثنين الا أن الأدب كفيل بصبهما فى شكل جميل متناسق وتحويلهما الى وجهين لعملة واحدة ، ومن هنا كان الدور الخطير الذى يلعبه الأدب فى الربط بين القوميات المختلفة ٠

وليست المحلية المكانية شرطا أساسيا للرؤية العميقة والأصيلة ، بل هناك المحلية النوعية أو بمعنى أدق المحلية الطبقية ، فعندما سأل أحد النقاد الروائى الايطالى المعاصر ألبرتو مورافيا عن السر فى أن معظم رواياته تدور حول نساء الطبقة البورجوازية فى روما على وجه التحديد أجاب بأنه لم يعرف شخصيات روائية غيرهن ، وهذه الدرجات المختلفة من المحلية ليست سوى تنويعات على مفهوم القومية فى الأدب ٠

التسلسل التاريخى :

وقد تبلور مفهوم القومية فى الآداب العالمية منذ نشأة كل منها على حدة ، ولكن هناك من الخصائص العامة مايوضح لنا أن المفهوم الشامل بدأ من ثلاث نقاط ، الأولى تكمن فى الرغبة الملحة لان يرى أبناء الدولة أو الاقليم أو المنطقة حياتهم وقد تردد صداها فى الأعمال

الادبية بحيث تزداد معرفتهم بحياتهم ، والنقطة الثانية تتركز فى اشعال الروح الوطنية عن طريق تجسيدها فى الأعمال الادبية واخصابها بالجديد من الآراء والمشاعر القومية التى أصبحت مرادفة للعزلة والكرامة والكبرياء والشرف ، والنقطة الثالثة تتضح فى الاهتمام باللغة القومية والمحافظة عليها لأن اللغة هى الأداة الأولى للتعبير عن القومية واحاطتها بسياج من الأصالة والمناعة ، ولا شك فان الأدب خير وسيلة لمنهجة هذه اللغة واخصابها بالجديد من المعانى وظلالها ،وقد بدأت هذه التيارات فى الأدب الرومانى القديم عندما أعلن الفيلسوف والمفكر الرومانى كاتو أنه لا يثق بالاتجاهات الاغريقية التى يسير الكتاب اللاتين على نهجها ، وأن دولة وامبراطورية عظيمة مثل روما بكل حضارتها وسطوتها لايصح أن تقتصر ثقافتها وفكرها وأدبها على محاكاة النماذج الاغريقية وتقليدها خاصة فى المسرح والشعر والفلسفة والخطابة ، وكان كاتو بهذا الرأى يقاوم الاتجاه الذى تزعمه الأديب الرومانى لانو فيناس وتلاميذه الذين قالوا بأن أى أدب عظيم لابد أن يكتب فى اطار الأدب الاغريقى ولكنهم لم ينتجوا أى أدب عظيم بالمرة ولم يسجل لهم التاريخ مسرحية واحدة أو قصيدة واحدة لانهم فقدوا صلتهم بأرضهم وتحولوا الى ببغاوات تقول وتردد مالا تعي ، وكان الكاتب المسرحى تيرناس يقف موقفا وسطا بين موقف كاتو المغرق فى القومية وبين موقف لانوفيناس المغرق فى التقليد ، لانه

قام بدراسة المسرحيات الاغريقيـــة واستوعب اضافاتهـا
وبعد ذلك ألف للمسرح الرومانى مستفيدا بعلمهوخبرته،
ولكن محاولاته كانت من الضعف بحيث سخر منها أتبـاع
سكيبنيوس وقالوا أنها مجرد تحويل وترجمة اللغــة
اليونانية الجميلة الى لاتينية رديئة ، ونحن لانعرف بالضبط
هل كان أتباع هذه المدرسة يرغبون فى العودة الى التقليد
الأعمى أو الى التأصيل القومى ؟! لان محاولات تيرناس
كانت تميل الى التأصـــيل القومى على الأقل من الناحية
النظرية اذا حكمنا عليه بالفشل من الناحية التطبيقية ،
فقد تحرر من كل القوالب الاغريقية الجامدةواتخذمضامين
مسرحياته من الأساطير والحياة اليومية الرومانية .

ولكن الذى نعرفه عن أتباع سكيبنيوس أنهم ركزوا
على الاهتمـــامات اللغوية فى الأدب اللاتينى ، فلم يكونوا
نقادا بالمعنى الحديث للكلمة لانهم لم يهتموا بتحليـــل
الشكل والمضمون والحبكة والشخصيات والحوار ...الخ،
بل كانت تبهرهم الأناقة اللفظية والخطابة ذات الجرس
الرنان والبحث عن التعبيرات الغريبة فى اللغة اللاتينيـة
حتى تؤكد استقلالها عن اليونانية ، وهم بذلك لم يفرقوا
بين التعبير اللغوى والخلق الأدبى بل أرادوا أن تـكون
المسرحيات مجرد فقرات من لغة لاتينيـــة فخيمة تقـوم
بالقائها الشـخصيات بصرف النظر عن علاقتهـا بالنص
المسرحى ، أما اتجاه تيرناس الذى يميل الى ربط القومية
الرومانية بالانجازات الاغريقية والاستفادة منها بعيدا عن
التقليد الاعمى فقد أصبح الاتجاه السائد وخاصة بعـد
أن فرضت الامبراطورية الرومانية نفسها على معظمشعوب
العالم ، وتزعم هذا الاتجاه شيشرون وفيرجيل وهوراس
وكوينتيليان ، وعرف بعد ذلك بالاتجاه الكلاسيكى .

العصور الوسطى :

ولكن مفهوم القومية لم يتجسد كاملا فى الاتجـاه
الكلاسيكى اللاتينى لان الأمر انتهى به الى تمجيد النماذج
الاغريقية ، ولذلك ساد الاهتمام اللغوى العصـــور
الوسطى ، وهو الاهتمام الذى بدأته فى الامبراطوريـة
الرومانية مدرسـة سكيبنيوس ، فلم يكن الأدب غاية
فى حد ذاتها ولكنه كان مجرد وسيلة لحفظ اللغة القومية
فى قوالب مسجلة بحيث يحميها من الغزو أو الاندثـار
أو التحلل ، وبحلول عصر النهضة والاحياء بدأت كل أمة
على حدة التأكيد على فنونهـا وآدابهـا القومية ومحاولة
استكشافها واعادة تقييمها ، رغم أن الكلاسيكيةالرومانية
لم تكن قد أرخت قبضتها بعد على الآداب الأوربية بصفة
عامة ، ولذلك جاءت ملاحم دانتى وميلتون مختلفة تماما
عن ملاحم هوميروس وفيرجيل .

وبمرور الوقت تطور مفهوم القوميـة فى الأدب
وأصبح يعنى النهضة الأدبية التى تعتمد أولا وأخيرا على
التراث القومى والفنون المحلية والأساطير الشعبية ،وتحول

المفهوم الى حركة أدبية شامله وصلت قمتها فى أواخر القرن الثامن عشر ومطالع القرن التاسع عشر ،فنجدالنقاد والادباء الألمان من أمثال ليسنج وشيللر يؤكدون الخصائص القومية للشعب الألمانى ، بينما حاولت الاديبة الفرنسية مدام دى ستال التأكيد على العبقرية القوميةلكل من الفرنسيين والألمان والانجليز ، ولكن هذا الاتجاه القومى الرومانسى أدى فيما بعد الى نتائج خطيرة عندما تطرف الى تمجيد جنس من الأجناس ووضعه عاليا فوق مستوى الأجناس البشرية الأخرى كما حدث بالنسبة للجنس الآرى فى ألمانيا وهو الاتجاه الذى استغله هتلر وركب موجته وأذاق به العالم ويلات الحرب العالمية الثانية

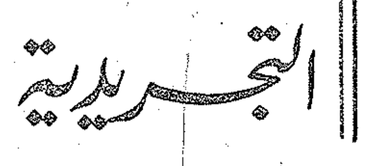
ولذلك يحرص النقاد والمفكرون الآن على وضع حد فاصل بين الاحساس بالقومية والانتماء وبين المناداة بعبقرية الجنس على أساس جغرافى بحت ، وكان الاتجاه الانسانى الشامل فى الأدب الأداة الأولى فى تحطيم نظرية المفكر «تين» التى تنادى بعبقرية جنس ما وتفضيله على الأجناس الأخرى ، فليس هناك شعب فضله الله على بقية شعوب الأرض بل الجميع سواسية فى ظل الانسانية ، وان كان لشعب الحق فى المحافظة على قوميته فهذا لا يمنحه الحق فى فرضها قسرا على الشعوب الأخرى التى تعتز بقوميتها كذلك .

مرونة المفهوم القومى :

ومفهوم القومية فى الأدب يتميز بالمرونة بحيث يتراوح بين قومية عريضة تجمع شعوبا مختلفة وبين محلية محدودة ضيقة كما اتضح فى المدرسة الطبيعية التى تزعمها زولا وبلزاك وفلوبير ، وفى القرن التاسع عشر أصبحت القومية مرادفا للمحلية الاقليمية أو الطبقية فى فرنسا ، أما فى أمريكا فنجد الشاعر وولت ويتمان ينادى بأنه لكى تعبر عن قومية بلد ما فلا بد أن تربطها بالمعانى الانسانية الشاملة والأشكال الأدبية العالمية ، وبعده جاء الشاعر لويل الذى قال بأن الفكر والأدب هما من ممتلكات البشر جميعا ولايمكن أن يتحددا بالفواصل الجغرافية أو التاريخية بينما يقف جو شندلر هاريس على النقيض من هذا وينادى بأن بلدا مثل أمريكا ينهض على المتناقضات الجنسية والتاريخية والفكرية لابد أن يؤكد قوميته أولا قبل ربطها بالاتجاه الانسانى الشامل ، لان تاريخ أمريكا القصير حضاريا وانسانيا لم يمنحها بعد الفرصة لكى تخلق ما يسمى بالقومية الأمريكية ، ولذلك يجب أن يهدف الأدب الامريكى الى المحلية المحددة الضيقة ، وهذا مافعله بالضبط جون ستاينبك ووليم فوكنر فيما بعد فى رواياتهما .

وقد برز اتجاه المحلية بقوة فى نفس الوقت فى نفس الوقت فى ألمانيا وانجلترا وأسبانيا ، وبقوة أكبر

فى دول البلقان وتلتها فيما بعد دول أمريكا اللاتينية، وهكذا اختلط مفهوم القومية بالمحلية بحيث أصبح التعبير عن الشعور القومى مجرد صورة حرفية للمزاج المحلى بكل أشخاصه وأفكاره المرتبطة به ، والمفهوم الناضج للقومية يؤكد على الربط بين أرض الواقع واستيعاب أبعادها وبين المثل الانسانية العامة ، ولذلك يربط النقاد أحيانا بين القومية والواقعية ، وهكذا نجد علاقتها تؤثر بطريقة أو بأخرى على المفاهيم الأدبية الأخرى ابتداء من الكلاسيكية ومرورا بالرومانسية والواقعية والطبيعية وهكذا . ولكن المفهوم الضيق للقومية يظل يدور فى الدائرة المفرغة للاقليمية الضيقة ، وغالبا ما ينتهى به الأمر الى الركود والموات لعدم اتصاله بالروافد الانسانية العريضة فالمعروف أن الأدب القومى يعتمد على ركيزتين أساسيتين: الأولى استكشاف التراث الشعبى المحلى وتنقيته من الرواسب التى تعوق تطوره ونضجه ، والثانية استيعاب التراث الانسانى والاستفادة منه بحقن التراث المحلى بدماء جديدة على شرط أن تكون من نفس الفصيلة بحيث لا يرفضها أو تتسبب فى موته ، ومن التفاعل العضوى بين القومية والانسانية من خلال التأثير والتأثر يستطيع أى أدب قومى أن يساهم فى الأدب الانسانى لأنه فى حقيقته ليس سوى مجموعة متناسقة من الآداب القومية بلغت حدا من النضج الفكرى والفنى جعلها تساهم فى التراث الأدبى الانسانى وتضيف اليه وتوسع من رقعته .



وجدت التجريدية فى الفنون التشكيلية اهتماما كبيرا من النقاد والدارسين . أما فى الأدب فما زالت اتجاها غامضا يعتوره كثير من اللبس والتناقض ، وبتحديد معنى التجريدية نجد أن لها مفهومين الأول عام ويرمز الى فئة أو طبقة أو جنس أو نوع معين سواء من الأحياء أو الجمادات ، فمثلا لو ذكرنا كلمة « حصان » فانها تنطبق على كل أفراد هذه الفصيلة فى كل زمان ومكان ، أى أننا استخلصنا ملامح محددة أو بمعنى أصح جردناها من الفوارق الخاصة بين كل فرد وآخر وبذلك أصبح لدينا النمط المجرد أو المختزل ، وأيضا اذا قلنا أن اللون الأحمر هو تجريد لاحساس الخطر مثلا فى موقف من المواقف ، فان هذا معناه أن الأحمر هو لون الدم ، وعندما يراق الدم فى حادثة فان هذا يعد بمثابة دقات الخطر

تنذر بالموت ، ولذلك فنحن نستخلص من الدم المراق ذى اللون الأحمر نذيرا بالخطر ، وبعد ذلك نجرد اللـون الأحمر نفسه من الدم المادى ويتحول لدينا الى المعنى المجرد فقـط .

والمفهوم الثـانى للتجريدية هو المفهوم المتجسـد أو الخاص ، وقد يدهش القارىء كيف يجتمع التجريـد والتجسيد معا رغم أنهما ضدان !! ولكن دهشته ستزول عندما يدرك أن التجريد معناه هنا تجريد فـرد بـذاته وجسده عن بقية أفراد النوع الواحـد ، مثلما نعـرف « حصانا » بالذات ونميزه عن فصيلتـه ، وهـذا الحصان بالذات رغم صفاته المشتركة العامة التى تنتمى الى الفصيلة، له من الصفات الخاصة ما يمكننا من التعرف عليـه بصفة خاصة ومتجسدة ، وعن طريق هذه الصفات الخاصة فنحن نجرده عن بقية أفراد فصيلته ، ومن خلال هـذا التجريد فنحن نجسده ، وبذلك يمكننا القول بـأن التجريد فى الأدب والفن ليس معناه تحطيم الصفـات المميزة للأحياء والجمادات بحيث تتحول الى مجرد انماط ولكنه يعنى تجريدها من كل ما لايفيد العمـل الفنى بوجوده داخله ، أى أن مفهوم التجريدية فى الأدب هـو بصفة عامة تجريد أى عمل أدبى من كل الزوائد والنتوءات والأورام التى تشوه جماله وتقلل من حيويته وتفسـد قيمته الدرامية ، أى أن الشكل الفنى لايمكن أن يستقيم ويتطور الا عن طريق الاحساس التجريدى للفنان الـذى

يجب ... أن تكون له وظيفة درامية تساهم فى انتاج الاثر الحسى الذى يقصده الأديب من عمله الأدبى سواء كان قصيدة أو رواية أو مسرحية .

وظيفـة الرمز :

ورغم أن وظيفة الرمز فى الأدب هى التجسيد المحدد لمعنى مجرد من المعانى ، فمثلا لو أراد روائى أن يعبر عن احساس التشاؤم المجرد الذى يجتاح بطله فى القصـة فبدلا من أن يقول هذا باسلوب تقريرى غير فنى فانـه يلجأ الى الرمز لكى يجسد الاحساسات واذا أخذنا قصة قصيرة مثلا لتشيكوف بعنوان « الصرصار » فسنجد أن تشيكوف يضع فى رمز الصرصار كل الملامح المجردة لنفسية بطله التى يجتاحها الضياع والضيق والبؤس والوحـدة والملل ، ولا يكتفى تشـيكوف بهـذا الرمز الرئيسى لكنه يسانده برموز ثانوية أخرى مثل رنين أجراس الكنائس وجلبة العربات والجدران ذات السواد الحالك وسـقف الحجرة القذر والدخان الكثيف للمصباح ، ورغم أن هذه الرموز كلها تتحول الى شىء ملموس يتقمصه احسـاس البطل بالحياة والوجود والكون الا أن الكاتب يجردهـا فى نفس الوقت من الخصائص العملية التى تعارف الناس عليها فى حياتهم اليومية ، فالصرصار ليس الصرصـار الذى نعرفه والذى يعيش فى المناطق الرطبة ويقـطن

لبالوعات ... الخ لكنه صرصار من خلق تشيكوف وجده للقيام بوظيفة درامية محددة ولذلك لم نعرف عنه شيئا الا ما كان مرتبطا بمحور البناء الدرامى لقصته لانه جرده من كل الصفات العامة لفصيلة الصراصير ، أى أن تجسيد المجرد فى الأدب يحتاج الى تجريد المجسد فى نفس الوقت بحيث يبدو أن التجسيد والتجريد فى الفن هما وجهان لعملة واحدة .

الفنون التشكيلية :

وهنا تقترب التجريدية فى الفنون التشكيلية من التجريدية الأدبية ، فهى فى المجالين التشكيلى والأدبى تهدف الى الاصالة الفنية ، بمعنى أن الفن لايمكن أن يكون مجرد نسخة مكررة من الحياة تعكس ولا تضيف ، تردد ولا تقول ، تكرر ولا تجدد تقرر ولا تجسد ، كما يقول فيلسوف الجمال الانجليزى هربرت ريد فى كتابه « الفن المعاصر » الذى صدر عام ١٩٣٣ ، فالأحياء والجمادات اذا دخلت مجال الفن تحولت الى أشياء قائمة بذاتها ذات خصائص معينة تميزها عن الصفات العامة التى عرفت بها قبل دخولها العمل الفنى، فالشجرة تنمو بطريقة معينة وتطرح ثمارا وأزهارا بلون معين طبقا للبيئة والمناخ والتربة وباقى العوامل الطبيعية أما اذا قابلنا شجرة فى قصيدة أو قصة فانها تتحول الى شىء مختلف تمام الاختلاف ، فهى موجودة فى القصيدة لأغراض

جمالية ودرامية وهذه الأغراض لاتتأتى الا عن طريق عملية التجريد التى يقوم بها الفنان من أجل التركيز والكثافة والشحنة العاطفية بحيث تصبح الشجرة فى خدمة القصيدة وليس العكس ، ونفس الوضع بالنسبة للشجرة التى نراها فى لوحة ما ، وذات مرة كان الفنان التشكيلى الانجليزى تيرنر يقيم معرضا لصوره ، وفوجىء بسيدة تتأمل لوحة تصور شجرة وتقول له انها لم تر شجرة مثل هذه من قبل رغم أنها خبيرة زراعية جابت آفاق العالم كله من أجل أبحاثها التى تدور حول فصائل الأشجار المختلفة ، فقال لها تيرنر : ولكن هل تستمتعين بتأمل هذه الشجرة المرسومة فى اللوحة ، فأجابت بالايجاب ، فقال : هذا هو ما قصدته تماما .

النقد الأدبى :

ولكن المفهوم الخاطىء للتجريدية أوقع النقد الأدبى التقليدى فى محاذير متعددة ، فكثيرا ما كان النقاد يربطون بين مايقابلونه فى حياتهم اليومية وبين ما يقدمه لهم الأدب وكان المعيار الرئيسى هو الحكم بالفشل على الأديب الذى لا يتطابق عمله مع الحياة ، والاعجاب بالأديب الذى يقلد الحياة اليومية حرفيا فى أعماله ، وكان هذا المعيار نتيجة للنظرة العامة المجردة للناقد والتى تمنعه من التفريق بين ما هو عملى وحياتى وما هو فنى ودرامى لان التجريد فى الأدب ليس معناه تطبيق أنماط عامة وفرض معايير مجردة

لى جزئيات الاعمال الادبية وربطها بجزئيات الحياة العامة، ولكن معناه يكمن فى تجريد الجزئيات القادمة من الحياة الداخلة الى الفن من كل ما ليس له وظيفة فنية وبعد ذلك تنتهى مهمة التجريد وتتحول الى التجسيد الذى سينمو ويتطور طبقا لاحتياجات العمل الأدبى ومتطلبات شكله الفنى وحتميات بنائه الدرامى وضرورات عضويته الحية ، وعلى هذا فان مهمة الناقد تنحصر فى تحليل التوازن الدقيق بين عنصرى التجديد والتجسيد فى العمل الأدبى، فلايجب أن يغطى أحدهما على الآخر والا اختل التوازن وتحطم العمل الأدبى بالتالى ، فلو سيطر التجديد بصفة مطلقة فانه سيقتل انطلاقه الخلق الفنى بحيث يتحول العمل الأدبى الى تقرير من بعد واحد ، وتتحول الشخصيات الى مجرد انماط عامة تقلد الناس فى حياتهم اليومية ، والموجودات الى أبعاد كاريكاتيرية تعتمد على المبالغة ، وشخصية « الحماة » فى الكوميديات الهازلة خير دليل على سيطرة التجريد على الشخصية وتحويلها الى مجرد نمط أو نوع فاقد للحياة الذاتية •

واذا سيطر التجسيد بصفة مطلقة على العمل الفنى فانه يحوله الى جسم مشوه يؤثر على تركيز القارىء ويشتت انتباهه لانه يدخل به فى متاهات بعيدا عن العمود الفقرى للعمل ، فالتجسيد الكامل والمطلق معناه دخول كل الزوائد والنتوءات والأورام برمتها ، وبذلك تتحول الى عالة على الجسم ويمكن أن تشل حركته وتفسد جماله وتوقف نموه لانها زائدة عن حاجته وليست ذات فاعلية درامية ، ولذلك يجب على عنصرى التجسيد والتجديد أن يقف كل منهما للآخر بالمرصاد حتى يحدث العمل الأدبى الأثر الكلى الذى يقصده الفنان، ولذلك فالتجريدية خير مهذب للواقعية والطبيعية فى الأدب لان هذين المذهبين كانا يهدفان فى بعض الأحيان الى تحويل الأدب الى مجرد تقليد حرفى للحياة مما أغرى بعض الناس بالانصراف عنه لان الناس تفضل الاصل دائما على الصورة ، ومادام الاصل – الذى هو الحياة – موجودا دائما فما حاجتهم الى الصورة المكررة •

الشعر والنثر :

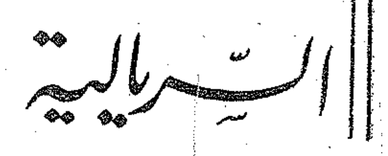
اعتاد النقاد على التفريق بين الأسلوب الأدبى والأسلوب العلمى على أساس أن الأول يعتمد على التجسيد المشحون بالمعانى وظلالها بينما يهدف الأسلوب الثانى الى التجريد الحاسم والعملى من أجل توصيل المعنى عن أقصر طريق ، فرموز الجبر مثلا تعد المثل الأعلى للتجريد الذى يمكن أن تصل اليه لغة العلوم ، وكان هذا التفريق نتيجة للتناقض الذى أبرزه أرسطو بين النثر والشعر فى الجزء التاسع من كتابه « فن الشعر » ، فلغة الشعر تعتمد على التجسيد والتلميح والايحاء بينما لغة النثر تنهض على التجريد والتصريح والتوضيح والتحليل والتقرير المباشر ،وقدأوضحأرسطو الفارق بين الشعر والتاريخ مثلا فقال أن الأول يرتبط

بالنفس الانسانية فى عموميتها ولذلك فهو يجسد كل
طبائعها وانفعالاتها بينما الثانى يصور حقبة تاريخية
معينة ولذلك فلغته سهلة ومباشرة ، وقد بالغ النقاد
الكلاسيكيون فى التفريق بين العام والخاص فى الأدب
فنجد الشاعر الانجليزى الكسندر بوب فى قصيدته «مقال
فى الانسان » وصامويل جونسون فى قصيدة « الزهور
المتسلقة » يمجدان كل ما هو مرتبط بالانسانية بصفة
عامة ، ويضيف رينولدز الى ذلك بأن الفن يسعى الى
التشبه بالطبيعة الكلية للوجود ، وأن عظمته لتزداد كلما
صرف نظره عن التفاصيل التافهة للحياة اليومية وجرد
نفسه من شوائبها ، ويبدو أن هذا كان أول مفهوم
للتجريدية فى الأدب قام على أساس أن الادب هو اختيار
لكل ما هو نبيل وعظيم فى الحياة وحذف كل ما هو تافه
وسطحى ، بمعنى آخر تجريد الحياة من كل تفاهاتها
وبلورتها فى مثل أعلى تهدف اليه ، والأدب خير ما يجسد
هذا المثل الأعلى ، وهنا تكمن الريادة الحقيقية للفن الذى
لايتبع الحياة ويسير فى ركابها ولكنه يقودها ويشق
لها الطريق ، فحركة الانطلاق من الحياة الى الفن هى
حركة عكسية لتحويل المثل الأعلى الى واقع معاش ، لان
الفن واقع حى وحياة متكاملة ، والعلاقة الجدلية بينه
وبين الحياة تؤكد دوره الوظيفى الحيوى فى تطوير الحياة
وتقدمها .

الاتجاه الحديث :

وتهدف المدرسة الأدبية الكلاسيكية الحديثة ا
أرسى تقاليدها كل من ت.س اليوت وازراباون
وايمى لويل وجون كرورانسم فى مطالع القرن العشر
الى علم التفريق المصطنع بين ماهو عام وخاص أو
ماهو مجرد ومجسد ، لان الطبيعة العضوية للعمـ
الأدبى تأبى هذا الفصل ، فكما أن الحياة فى كليتهـ
لاتفرق بين العظيم والتافه فكذلك الأدب ينظر الى الحيـ
بكل تناقضاتها وشوائبها ورواسبها ثم يحاول أن يخ
من هذا التناقض تناسقا بديعا يملك من التوازن الحسـ
والهارمونية الاخاذة مايعوض الناس عن الاضطراب ا
يعانون منه فى حياتهم اليومية ، فالفن يبدأ حيث تع
الحياة عن اسعاد البشر ، أى أن الحياة ناقصة بطبيعـ
ولا تكمل الابالمحاولات التى يقوم بها الفن لسد وجـ
النقص ، فالفن هو البوتقة التى تنصهر فيها الحيـ
وتتجرد من كل الشوائب المنفصلة لحياة الانسان ، و
حاول هيجيل من قبل التوفيق بين التجريد والتجـ
وبين العام والخاص وبين النثر والشعر وبين الفن وا
فى كتابه « فلسفة الفنون الجميلة » ثم تبعه جون كرورا
فى كتابه « جسم العالم » الذى نشر عام ١٩٣٨ وفيـ
أكد أن الطبيعة البشرية بل الطبيعة الكونية نفسها تسـ
الى الانجذاب والاتحاد والاندماج والوحدة الكلية
نهاية الأمر ، والفن الذى يبلور هذه الخاصية لابد

يمثل فى صميمه نفس الطبيعة الوحدوية ، بل أن الجزئيات التى تبدو على طرفى نقيض فى الحياة نجدها تتناغم وتتفاعل فى الوحدة الفنية للشكل الأدبى من خلال الصراع الدرامى ، أى أن الهدف الأساسى من الصراع الدرامى فى الأدب هو الوصول الى التناغم أو الهارمونية أو التوافق، وبذلك يكون الفن قد سبق الحياة فى هذا المضمار اعتمادا على عنصر التجريد الذى يلجأ اليه الأدب دائما فى التخلص من كل ما هو مشتت ومضيع للاحساس الجميل والنظرة الشاملة للكون والأحياء .



السريالية

ان كانت السيريالية تحاول الخروج عن الأمر الواقع المعاش المعروف لدى كل البشر ، لكنها تتخذ من هذا الواقع منطلقا لكل شطحاتها وانطلاقها ، لانه لايمكن لاى شيء أن ينشأ من فراغ أو عدم وبالتالى فان السيريالية تتعامل مع اللا واقع لكى تلقى بنظرة جديدة على الواقع نفسه تزيد من معرفتنا به وتوثق من علاقتنا به ، لان الفن مهما حاول الدخول فى عالم ناء من الاغراب واللا واقع والخيال ، فانه لا يمكن أن ينفصل عن الحياة الأم لأنها مصدر حياته وانما الانجاز الوحيد الذى يمكن للفن أن يقوم به هو ايجاد علاقات جديدة بين جزئيات الحياة الموجودة بالفعل ، وهذا الجزئيات الجديدة بدورها يمكن أن تغير من نظرتنا الى هذه الجزئيات بحيث تتحول الى شيء جديد فى حياتنا وبهذا تتجدد الحياة باستمرار وتتجنب الركود والملل والرتابة .

والسيريالية تهدف الى تمزيق الحدود المألوفة
لواقع المعروف والملموس عن طريق ادخال علاقات جديدة
مضامين غير مستقاة من الواقع التقليدى فى الأعمال
لأدبية . وهذه المضامين تستمد من الأحلام سواء فى
ليقظة أو فى المنام ، ومن تداعى الخواطر الذى لا يخضع
نطق السبب والنتيجة ، ومن هواجس عالم الوعى
اللاوعى على السواء بحيث تتجسد هذه الأحلام
الخواطر والهواجس المجردة فى أعمال أدبية يرى فيها
لقارىء ما يدور داخل عالمه الخاص بحيث تتحول الى
جربة جمالية ممتعة تعيد الى نفسه المشوشة الاحساس
التوافق مع العالم الخارجى والتناغم مع البيئة المحيطة
ن طريق الفهم والوعى العميق وبذلك تنخفض عوامل
صراع النفسى داخله الى أقل نسبة ممكنة مما يمكنه
ن مواجهة الحياة بادراك وقوة لا تعرف الخوف أو التردد
لذلك فان الأديب السيريالى ـ شأنه فى ذلك شأن
فنان التشكيلى السيريالى ـ يسمح لنفسه أن يقيم
مله الفنى على أساس لا منطقى بعيدا عن التسلسل
قائم على السبب والنتيجة ، بحيث يقترب الى أقرب
سافة ممكنة من منطقة اللاوعى داخل القارىء ، لأنه لا
نيده بأشكال أو أحداث مألوفة ، بل يقدم له كل
يثير فى داخله من احساسات جديدة عليه .

ولكن لايعنى هذا أن الأعمال السيريالية فاقدة
للشكل الفنى الذى يمكن القارىء من التعرف عليها
فالفارق الوحيد بين الأعمال الواقعية والاعمال السيريالية
أن الأولى تعتمد على مضامين مألوفة للجميع ، بينما الثانية
تعتمد على مضامين مألوفة للافراد كل على حدة ، بحيث
تختلف اختلافا جوهريا من شخص الى آخر ولكن كل منهما
يرتبط بشكل فنى معين ، والا تحولت الأعمال السيريالية
الى مجرد حالات معروضة على المحلل النفسانى لانجد فيها
سوى التشويش والتشتيت المميزين لنفسية المريض
الفاقدة لعوامل التوازن ، بينما الفن يقوم بوظيفة مضادة
لذلك لانه يعيد التوازن المفقود عن طريق التناسق بين
جزئيات الشكل الفنى وخطوطه .

هربرت ريد :

ويؤكد الفيلسوف وعالم الجمال الانجليزى هربرت
ريد أن الرومانسية هى التمهيد الطبيعى للسيريالية لأن
الرومانسية تنطلق من الواقع لكى تحلق فى أجواء
الخيال ، وهذا الخيال ليس سوى الاصطلاح القديم
لكلمة اللاوعى الحديثة ، ولكن هناك من النقاد مايرى
عكس ما يراه هربرت ريد ، فالرومانسية مجرد هروب
من عالم الواقع لشدة وطأته ، بينما السيريالية هى
مواجهة هذا الواقع عن طريق اعادة تشكيله وايجاد علاقات
جديدة تتمشى مع ما يحس به الفرد تجاه مجتمعه ، ولكن

هناك ظاهرة تجمع المفكرين جميعا حول مفهوم محـــدد
للسيريالية وهى انها اتجاه يهدف الى ابراز التناقض فى
حياتنا أكثر من اهتمامه بالتآلف ، ويرفض المنطق التقليدى
الذى يقيد شطحات الأفراد وانطلاقاتهم فى عالم اللاوعى ،
فالوجود الانسانى ليس مجرد شىء عادى ملموس يخضع
لكل شروط العقلانية ، بل هناك من المجالات ما لم يصل
اليها الفكر والعلم الانسانى بعد . ولـــكن اذا كانت
السيريالية تجسد الروح الرومانسية فهى تلك الروح التى
نتجت عن الدمار وتدهور القيم الانسانية الذى جـاء فى
عقاب الحرب العالمية الاولى ، فقد قامت حركة مضادة لكل
القيم التقليدية التى أدت الى قيام الحرب ونادت بـأنه
لا توجد قيمة مطلقة فى حياتنا المـادية القابلة للتحـول
والتطور والتشكل وقد ساعد على هذا نظرية اينشتين فى
النسبية والتى تؤكد ضرورة اهتمام الانســان بالنسب
الجديدة التى تنشأ عن المتغيرات ، والا جرفه التيـــار
كما حدث فى الحرب العالمية الأولى لانه سيتحـــول الى
ريشة فى مهب الرياح بدلا من أن يكون سيد موقفه .

وبالاضافة الى نسبية اينشتين فان نظرية فرويد فى
التحليل النفسى قـــد أوضحت أن ما اصطلح على تسميته
بالمنطق المتناسق ليس سوى واجهة براقة تؤكد للانسان
أن كل شىء له معنى عام يتفق عليه الناس جميعا ، بينما
هناك فى عالم اللاوعى عوامل خطيرة وحاسمة لاترتبط
بهذا المنطق المتناسق بأية صلة ، وهى عوامل لاتؤثر فى

حياة الفرد فقط بل [illegible]
عامة . ولو كان عالم اللاوعى عند رجـل مثل هتلر قـــد
شكل بطريقة مختلفة عن الطريقة التى تشكل بها لتغير
تاريخ العالم كله .

وتعود السيريالية أيضا الى الفيلسوف الالمانى هيجل
الذى نادى بأن كل بناء أو خلق لابد أن يقوم على تحطيم
القديم وتدميره بحيث يتحول الى مادة صالحة لاقامة الجديد ،
وعملية التحطيم هذه هى ما يقوم به الأدب السيريالى الذى
يحطم العلاقات التقليدية بين جزئيات المنطق العـام لبناء
عالم جديد خال من التشويش والضياع بقدر الامكان .

متى وكيف ولدت ؟

والأصل المباشر للسيريالية هو (الدادية) تلك الحركة
الأدبية التى قادها الفنان والمفكر الفرنسى تريستان تسارا
عام ١٩١٦ ، والدادية كلمة ليس لها معنى ، فقد اخترعها
تسارا بحيث تعنى أى شىء ولا شىء فى نفس الوقت ، وهى
حركة تبحث عن المعانى والافكار الجـديدة التى لم يحاول
أحد الوصول اليها ، فالمنطق ليس سوى ما اصطلح عليه
البشر فى فترة ما من فترات التاريخ ولكن بانتهاء هذه
الفترة لم ينته المنطق بل ســاد وحاول فرض نفسه على
الفترات التاريخية التالية ، لكى تتجمد الحياة وتتحول الى
وجود لا معنى له ، لأن المعنى الوحيد للحياة يكمن فى الحركة
المتجددة باستمرار ، وهى حـــركة ترفض القوالب التى

[illegible]
الداديه بالخروج عن كل ما هو مألوف ، فليس هناك أية شروط للانضمام اليها ولامكان محدد للاجتماعات بل كانت تعقد فى الحانات والازقة والحوارى والميادين الجانبية وكان مسموح لأى شخص حاضر أن يقول كل ما يخطر على باله حتى ولو كان مجرد هذيان ، كوسيلة للخروج بكل ما هو جديد ، وان كانت هذه الحرية المطلقة سببا فى اختـــلاط الغث بالثمين الا أن الثمين الأصيل كفيل باثبات وجوده على مر الأيام ٠

ونشأ عن الحركة الدادية ماعرف فى ذلك الوقت باسم الحركة الادبية الاوتوماتيكية أو التلقائية التى تترك الخيال دون أية روابط لكى يسطرعلى الورق كل مايتناسب مع طبيعته ٠ وقد بدأ عالم النفس الفرنسى أندريه بريتون عدة تجارب في هـــذا الشأن عام ١٩٢٠ بمساعدة زميله فيليب سوبو ، بحيث حاول تأليف بعض القصص التجريبية وهو تحت تأثير التنويم المغنـاطيسى ، ثم تطورت التجارب الى التنويم المغناطيسى الجماعى ، بحيث يجتمع مجموعـة من الأدباء تحت تأثير نفس التنـــويم ، لدراسة الفوارق النفسية التى تنتج عن معالجة مضمون واحـد من وجهات نظر مختلفة ، وفى الواقع فقـد أحدث بريتون ثورة كبيرة فى هذا المضمار بعد ابتداع نظريته السيريالية السيكلوجيه عام ١٩٢٤ بحيث دخلت بعد ذلك فى مجالات السياسة الاجتماع والاقتصاد ، ولم تقتصر فقط على الأسس النفسية

للأدب بحيث أثارت زوبعة وجدالا عنيفا تراوح بين أقصى الكاثوليكية بكل تحفظاتها وأقصى الواقعية الاشتراكية بكل تطلعاتها ٠

المراحل الثلاث :

ويتمثل تطور السيريالية فى مراحل ثلاث : المرحلة الاولى تقع فيما بين عامى ١٩٢٠ ، ١٩٢٤ وقـــد تميزت بالجانب الجمالى والتأكيد على القيم الفنية وأسـلوب معالجة المضامين العامة والجديدة لكى تقوم بعملية استكشاف لعالم اللاوعى ، وأيضا فقد تميزت بالتأكيد على الجانب السياسى والبحث عن برنامج وضعى يصلح لتطوير المفاهيـــم الاجتماعية ٠ وبين عامى ١٩٢٥ ، ١٩٣٠ تقع المرحلة الثانية والتى نادت بأنه لاخير فى أدب لايعتمد على التلقائيـــة العفوية المتحررة من كل قيود التقاليد والقوالب القديمة ٠

ولكن المرحلة الثالثة التى استغرقت فترة الثلاثينيات تميزت بالاعتدال والبحث عن اللامعقولية فى ضـوء المعقول بحيث لا يتحول الميدان الادبى الى مجال لكل من هب ودب ، لانه مهما كانت التلقائية العفوية مستحبة فلا بد من وجود التقاليد التى تنظمها ، والا اختلط الحابل بالنابل ودخل الفن فى دوامة قد تقضى على شخصيته المميزة ،ولذلك فعلى الأديب السيريالى أن يقيم أعماله على أرض تقـع فى منطقة ما بين عالم الوعى واللاوعى فهو لايتعامل مع اللاوعى على

حدة ، وانما عليه أن يظهر العلاقة الجدلية بين الاثنين ، والنتيجة الطبيعية التى تنشأ عن هذا التفاعل، بهذايشارك الأديب السيريالى فى صنع الحياةفى مجتمعه ولايتحول الى مجرد مجتر للاوهام والهواجس والشطحات • وقد تفرع عنهذه المرحلة الثالثة مفاهيم جديدة للسيرياليةمنهامفهوم (أدب الاغراب أو التغريب) وهو المفهوم الذى يقول آن فقدان الاحساس بالغريب ينتجعن التعودوالرتابةوالركود لان الشىء يتغير بتغير النظرة اليه • وأيضا فاننا نجد مفهوم (أدب الشطحات الموضوعية) الذى يؤكد أن الموضوعية موجودة فى الأدب الواقعى كما هى موجودة فى الأدب السيريالى ، وانما الفارق يكمن فى المعالجة،وأيضا نشأت عن هذه المرحلة ما يعرف الآن باسم الكوميديا السوداء التى تجعلك تضحك حتى ترى مأساة الحياة عن قرب وتحاول معالجتها وتخفيف وطأتها •

الحرب العالمية الثانية :

وان كانت فرنسا هى الام التى رعت الحركة السيريالية منذ مطالع القرن الحالى بحيثأصبحتباريس مصدرا لكل مفاهيم السيريالية ، الا انه بسقوط فرنسا فى الحرب العالمية الثانية هاجرت السيريالية عن مسقط رأسها فى باريس الى أمريكا مع هروب فنانى السيريالية الفرنسيين من وجه النازى الى أمريكا ، ويبدو أن المزاج الأمريكى لم يكن مستعدا للتأثر بهذه الحركة بسبب العزلة

التى انتهجتها أمريكا بينما كانت السيريالية نتاج حضارة معقدة ومتقدمة عن تلك التى كانت تسود فى فترة ما بين الحربين وبذلك كان الأدب الأمريكى يملك من الحصانة الطبيعية ما يمنعه من استيعاب هذه المفاهيم المستحدثة ، ولكن بالرغم من هذا فقد تأثر بعض كتاب المسرح والشعر بهذه الاتجاهات ولكنهم لم يدخلوا فى نطاق الأدب السيريالى على الاطلاق ، ولعل الكاتب المسرحى ثورنتون وايلدر خير من يمثل هذه التأثرات فى مسرحية « جلد الانسان بين الأسنان » التى كتبها عام ١٩٤٢ ، وهى مسرحية لا ترتبط بالأشكال القديمة التى أرسى تقاليدها أبو المسرح الأمريكى يوجين أونيل ، بل تجنح الى الخيال الجامح والصور المغرقة فى الأغراب والعنف الناتج عن شطحات اللاوعى عند الشخصيات ، ولكن بقية الأدباء الأمريكيين ظلوا يكتبون على نفس النسق التقليدى دون استيعاب حقيقى للفنانين الفرنسيين الذين هاجروا الى بلادهم •

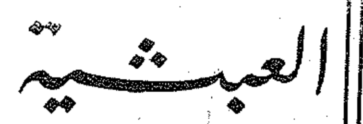
مسرح العبث

ويعد مسرح العبث الابن الشرعى للسيريالية الأم ، فقد عادت الزعامة لباريس بعد انتهاء الحرب العالمية الثانية واستأنفت رعايتها للفن السيريالى ، وكان التطور الطبيعى للسيريالية هو مسرح العبث الذى حمل لواءه صمويل بيكيت ويوجين يونسكو وأرتور أداموف ، والرواية الفرنسية الحديثة التى عرفت باسم «الرواية الضد» والتى

حمل لواءها الآن روب جرييه ومارجريت دورا وناتالى ساروت وروبيربانجيه وميشيل بوتور .

وقد هاجم الناقد الفرنسى كلود مورياك فى كتابه اللا أدب المعاصر » فن العبث عامة وأدب بيكيت خاصة عندما قال أننا لا نعرف من بيكيت شيئا محققا أو واضحا ولا نفهم شيئا مما يقول على حقيقته ، وينضم الناقد أندريه ماريسل الى مورياك فيقول : (يبدو لنا أن الهدف الرئيسى لصمويل بيكيت هو كتابة العمل الأدبى الذى لا يكتب ، الذى لا يمكن تأليفه ، انها محاولة نحو المستحيل ، وهى مأساة فشل لا مفر منه : مجرد أكوام من الحطب تحترق وتملأ الجو دخانا فى أرض مبهمة مجهولة) .

ولكن ماريسل يعود ليؤكد ارتباط السيريالية الحديثة بالتطوير الطبيعى للفنون فيقول : ان الطراز الجديد من الرواية أو اللارواية يهدف الى اقناع القراء بضرورة الاعتراف بموقف الانكار الذى وقفه هذا الاتجاه من التقليد الفكرى الانسانى العام ، وهذا الانكار بدأ قبل الحرب العالمية الثانية ، وصمويل بيكيت يدعونا الى الاعتراف بمذهب من سبقوه من السيرياليين الثائرين ، ولا شك فان هؤلاء القصصيين الذين كرسوا جهودهم لانشاء أعمالهم الأدبية على أساس ضخم من الجرأة والشجاعة قد أحدثوا ثورة حقيقية فى تاريخ الأدب ، وجدير بالملاحظة أن جهودهم هذه انتهت الى عكس ما أرادوا : انتهت الى تأكيد سلامة الأسس التقليدية الانسانية والفنية التى سار عليها الناس منذ أقدم الأزمان .



لاشك أن أى اتجاه أدبى عبارة عن نتاج المرحلة الحضارية التى يمر بها أى مجتمع . وقد مر المجتمع الأوروبى بمرحلة عصيبة فى أعقاب الحرب العالمية الثانية تحطم فيها كثير من الأصنام وانهار فيها العديد من التقاليد التى كانت تعد من المقدسات التى لاتمس . منها على سبيل المثال أن الانسان مخلوق منطقى معقول ولا يصدر عنه الا كل منطقى ومعقول ، بينما اثبتت الحرب العالمية الثانية أن كل شىء بناه الانسان من حضارة وتراث يمكن أن ينهار فى لحظات بفعل انسان آخر مثل هتلر . هكذا الانسان يمكن أن يتراوح فى فكره وسلوكه بين النقيضين ولايحكمه فى هذا الا قليل من المنطق والمعقولية بينمايمثل العبث والوحشية والتدمير وانعدام المعنى الجزء الأكبر من فكره وسلوكه . لذلك أصبح من العبث البحث عن

معنى منطقى متماسك لكل ما يقوم به من تصرفات •
فأحيانا يبدو فى منتهى الحكمة والكياسة وأحيانا أخرى
يتحول الى شهوة عمياء لاتحكمها سوى قوانين الطبيعة
الصماء بصرف النظر عن أية اعتبارات حضارية أو
انسانية • من هنا كانت نشأة مذهب العبث فى الأدب
الأوروبى وانتقال عدواه الى الآداب العالمية المعاصرة بصفة
عامة وخاصة فى تلك الدول التى عانت الأمرين من
الحرب العالمية الثانية •

فقد عبر الاتجاه العبثى فى الادب تعبيرا وافيا عن
انعدام المعنى وراء السلوك الانسانى فى العالم المعاصر الذى
فقد كان وحدة تمنح الاحساس بالانسجام والتوافق • وقد
نسب الى آرثر ميللر أنه قال وهو يتحدث عن المسرحية
الأمريكية المعاصرة : « أعتقد أننا بلغنا فى أمريكا نهاية
مرحلة من مراحل التطور لاننا نكرر أنفسنا سنة بعد
سنة وفقدت المضامين كل معنى لها ، ولا يبدو أن هناك
من يلاحظ ذلك » كما تحدث أيضا عن : « ضيق مجال
الرؤية » و « عدم التمكن من وضع نظرية درامية شاملة
تفسر مقومات عالمنا المعاصر مما أدى الى العجز عن تقديم
العالم بأسره على المسرح وهزه حتى أعماقه ، هذه المهمة
التى كانت دائما هدف الدراما العظيمة • ورغم أننا الآن
عاجزون عن التمييز بين المضمون الانسانى الشامل والمضمون
التافه الصغير ، ووجهة النظر الرحبة العميقة ، والضيقة

السطحية ، الا أننا لانزال خاضعين تماما للاحاسيس التى
تثيرها هذه المضامين بصرف النظر عن قيمتها ونوعيتها •
وهذا يدل على أننا فقدنا القدرة على رؤية الأشياء بحجمها
الطبيعى • وذلك من الاعراض الأساسية للانحطاط الفكرى
الذى لم تتخلص منه الانسانية عبر تاريخها الطويل •

الانسان والآلة :

ولكن قضية العبث أكبر من ذلك ، فهى مرتبطة
ارتباطا عضويا باستخدام الآلة على أوسع نطاق وخاصة
فى عالمنا المعاصر ، وقد أدت القوة الهائلة التى امتلكتها
الآلات التى لانعرف عنها شيئا ، وشعور أكثرنا بأنه
قد وقع فى شرك وظائف لاتزيد عن أن تكون جانبا ضئيلا
من عملية ضخمة ، كل هذا أدى الى وضع لايسمح لنا
بفهم مغزاها أو أسلوب سيرها ، وسيطرة احساس العبث
والضياع على الانسان المعاصر نتيجة لسيطرة الآلة على
حياته ، فقد ابتكر الانسان الآلة حتى تكون فى خدمته
ثم انقلب الأمر فى عبثية مضحكة مؤلمة بحيث أصبح
الانسان فى خدمة الآلة • وتحول الناس بالتالى الى تروس
فى الآلة الاجتماعية الكبيرة بفعل التخصص ، كل يعيش
فى قوقعته ومشكلاته لا يكاد يجد لغة يخاطب بها زميله
فى العمل أو جاره فى السكن • حتى أن الشاعر الألمانى
هاينى عبر عن هذا العصر الآلى بقوله : « لقد أصبحت
الحياة مفتتة أكثر مما ينبغى » •

ومع تضخم المشكلات وتعقد الحياة بدأ العالم بأسره كأنه أكداس مختلطة من الشظايا ، انسانية وغير انسانية ، عتلات وأياد ، عجلات وأعصاب ، حوادث يومية تافهة وأحداث مثيرة عابرة • وأصبح خيال الانسان عاجزا عن التأليف بين آلاف التفاصيل المتباينة التى يلقاها يوميا مما أفقد حياته معناها وبالتالى الهدف الذى يعيش من أجله • وقد جاءت مدرسة العبث فى الأدب نتيجة لهذه المحنة التى يمر بها الانسان المعاصر ، وهى مدرسة أدبية ترى من وظيفتها أن تحارب العبث الذى يجتاح حياة الانسان عن طريق تجسيده فى أعمال مسرحية وروائية وشعرية • فخير دواء لأمراض هذا العصر المعقد هو تشخيص الداء حتى يبحث الانسان عن الطريق الخاص به للتخلص منه ، وخاصة أن داء العبث وانعدام المعنى يسرى فى العقل الباطن بحيث يصعب على الانسان تحديد ملامحه وتحليل أسبابه • وبذلك يكون أدب العبث مرآة تعكس وتكبر مايعانى منه انسان النصف الثانى من القرن العشرين ، سواء كان يعانى من التفكك أو التشتت أو امتزاج الأفكار غير المتجانسة أو فقدان وضوح الرؤية أو عدم القدرة على تحديد الوسيلة والغاية ، أو على الفصل بين الواقع والخيال ، أو التكرار الناتج عن الافتقار الى الأفكار الجديدة الخلاقة ، أو الرتابة التى تحول الحياة الى مجرد وجود بدائى لاطعم له ولا معنى •

وسلوك الشخصيات فى مسرحيات العبث ورواياته هو نتيجة درامية للتفاعل بين اضطراب التفكير والشعور مما يفقدهم الارادة الذاتية ، فنجدهم يتحولون من عمل الى آخر ، ويتنقلون من فكرة الى أخرى بدون سبب منطقى معقول ، بينما نجدهم فى أحيان أخرى يقررون الاستقرار فى وضعهم الراهن فى حين أن الظروف الملحة تستدعى تغييرا • بهذا الاسلوب تتصرف معظم الشخصيات فى مسرحيات صامويل بيكيت ويوجين يونسكو وآرثر آداموف • وهو أسلوب سلوكى ناتج عن تقطع سلسلة التفكير المنطقى وانتفاء السببية التى تضع الفكرة فى مكانها الصحيح من السلسلة ، وهذا بدوره ينعكس على أسلوب الكلام والحديث حيث تكثر الجمل والتراكيب التى لاتخضع لأية قواعد فى النحو والصرف ، بل أن الكلمات ذاتها تتحول الى مجرد أصوات مدغومة مثل تلك التى تصدر عن الطيور والحيوانات • وهذه الفوضى الفكرية واللغوية تؤدى الى وجود الأفكار التى لارابط بينها فى كلام الشخصية الواحدة فى لحظة معينة • وطالما أن الشخصية غير قادرة على التماسك الفكرى فهى بالتالى غير قادرة على الاتصال بالشخصيات الأخرى ، فكل شخصية تعيش فى واد رغم وجودها الفعلى مع باقى الشخصيات ، وكل شخصية تنشغل بفكرة قد تكون نقيض الفكرة التى تنشغل بها الشخصية التى تتحدث اليها •

الشكل الجديد :

ولكن هل معنى هذا أن الأعمال الأدبية التى تنتمى الى مدرسة العبث تفتقر الى الشكل الفنى المحدد والمتعارف عليه ؟ بمعنى آخر هل تحولت الفوضى الفكرية واللغوية التى يحتويها المضمون الى فوضى دمرت كل معالم الشكل الفنى للاتجاه الأدبى الجديد بحكم العلاقة العضـوية بين الشكل والمضمون ؟ فى الواقع أن أدباء العبث يحاولون القيام بنفس المهمة **القديمـة التى قام بهـا أدباء المذاهب** التى سبقتهم **وان حاولوا أن يحيطوا أعمـالهم بالابهـار** والجدة والأغراب فنحن لا نتصور وجود عمل أدبى بدون شكل فنى **يميزه ويمنحه الذاتيه والاستقلال بين مختلف** الأعمال الأدبية ، السابقة والمعاصرة على حد سـواء ٠ ولذلك فان مهمة أدباء العبث تتركز فى تشكيل أعمالهم **من خلال الربط بين المتناقضـات بحيث يبدو اللامعنى** الكامن وراء هـذا التناقض ، أى أن معنى العمل الأدبى يتركز فى ابراز اللامعنى حتى يمكن تحويله الى تكوين منطقى متسق ٠ ولهذا يقول يونسكو أن الحركة النفسية تحل محل مطابقة الشخصيات للواقع ، ولذلك يختفى الحدث التقليدى والتسلسل السببى والتصنيفات الدرامية الأخرى من ملهاة أو مأساة ، فالمأسـوى يصبح هزليا ، والهزلى مأسـويا ، بحيث تختلط المعايير التقليدية التى لا يعترف بها عالمنا المشوش ٠

والشكل الجديد يعتمد على التجسيد الدرامى لعبث الوجود أو رهبة الفراغ فى الكون ، رهبة تكاد تقضى على كل تفكير عقلانى متماسك ، ويعتمد الشكل الجديد أيضا على تصوير الوعى الحـاد بهـذا الفراغ والعبث ليس عن طريق المنطق العقلانى التقليدى ولكن عن طريق تجارب معزولة فى فراغ بعيدا عن التجربة الانسـانية الشـاملة التى قد لا يـكون لها أى وجـود على الاطلاق ٠ فالملامح الأساسية للشكل العبثى تنبع من أعماق النفس الانسانية المرتاعة أمام عجزها عن ادراك الهدف الحقيقى من وجودها ، ولذلك يستعين هـذا الأدب بالايحاءات الفرويدية التى تتخطى عالم المنطق المتعارف عليه ، كالأحلام مثلا ٠ بل أن الشكل العبثى يستحدث ما يناسب طبيعته من وسائل تعبيرية ، كأن تخاطب شخصيات المسرحية زائرين غائبين، وأصدقاء خياليين ، أو توجه حديثها الى الكراسى الخالية ، أو تفقد المقدرة على التمييز بين الحلم والحقيقة ، وقد تكرر نفسها دون أن تدرى ، أو تتقمص فى أقوالها وأفكارهـا **وأفعالها شخصية أخرى قد تكون مناقضـة لها تمامـا ،** أو تتحول الى مجرد صدى لشخصية أخرى ، أو تتراوح بين التفكير العاقل والسلوك الجنونى ، أو تتصرف فى منطقة ما بين الذاكرة الواعية وبين فقدان الذاكرة كلية ٠ **ولذلك** فالشكل الجديد لهذا الأدب ليس مجرد عبث فى **حد ذاته ولكنه تجسيد درامى لمفهوم العبث بوسائل فنية مستحدثة تتجاوز حدود المنطق المألوف وملامح الأشكال** التقليدية السابقة ٠

ومدرسة العبث لم تأت من فراغ بل لها من الجذور القوية في الأدب العالمي ما يؤكد أنها ليست مجرد بدعة طارئة ، فالذي لاشك فيه أن المذهب التعبيري الألماني بما أفاد من طرق التصوير اللاشعورية قد أثر تأثيرا مباشرا في التشكيل الفني لهذا الاتجاه الأدبي الجديد ، بل أن المذهب السيريالي الفرنسي يعد الأدب الشرعي لادب البعث، وذلك بما يحويه من تجسيد لشطحات العقل الباطن ، وهلوسة عالم الاحلام الزاخر بالهواجس والآمال والآلام . والناقد ارنست فيشر يحاول ارجاع أصول أدب العبث الى المذهب الرمزي الفرنسي وخاصة الى الشاعر رانبو . يقول في كتاب « ضرورة الفن » :

« ان الاسلوب الذي ابتدعه رانبو ، والذي تتجمع فيه شظايا هذا العالم المشوش ، من الجمال والقبح . والروعة والابتذال ، والاسطورة والواقع ،وذلك في تعاقب خيالي كما يحدث في الأحلام . وفي جرأة كجرأة العالم الذي يسعى الى ايجاد عنصر كيمائي جديد ، هذا الاسلوب أحدث ثورة في الشكل التقليدي للقصيدة الشعرية . ان الشعر الجديد ، بما فيه من مونتاج يؤلف بين شظايا غير متجانسة ، وما فيه من اتجاه فكري نحو العبث ، سواء كان ذلك في القصائد الأخيرة لريلكه أم في شعر جوتفريدبن ، في انتاج ازرا باوند أو اليوت أو ايلوار أو أودن أو البرتي ، انما ينبع كله من رانبو وانها لتكون

حذلقة أكايمية أن نمضي في ذرف الدموع على تحطيم العقيدة التقليدية ، وهذا التخلي عن الشكل ، وذلك الانطلاق الجامح للخيال . ولاشك في أن هذا التطور هو نتيجة طبيعية من نتائج العبث الذي بدأ يجتاح العالم بعد الحرب العالمية الأولى . لكن من الواجب علينا أن نؤكد أيضا أنه فتح الطريق أمام ثروة هائلة من الامكانيات ومن التجديد في وسائل التعبير » .

صامويل بيكيت :

ويعد بيكيت رائدا لمدرسة العبث لان نشاطه الأدبي لم يقتصر على المسرحية فقط بل امتد الى الرواية والأشكال الأدبية الأخرى ، أما يونسكو وآداموف فقد اقتصر نشاطهما على المسرح ، ولنأخذ ثلاثية بيكيت الروائية دليلا على أن أدب العبث لم يكن مجرد بدعة مسرحية طارئة ولكنه اتجاه فني استطاع أن يعالج الأشكال الأدبية الأخرى مثل الرواية . تنقسم الثلاثية الى ثلاثة أجزاء ضخمة . في الجزء الأول نجد الراوي يدعى مولوي ، وفي الثاني يدعى مالون وفي الثالث يختفي الراوي ليحل محله صوت يبعث فينا الخوف والرهبة لشعورنا أنه قادم من عالم لانعلم عنه شيئا ، فهو يتحدث عن شخصيات ليست لها أسماء وأحداث ليست لها بدايات أو نهايات . ولذلك كان عنوان الجزء الثالث من الثلاثية : « الذين لا اسم لهم » ومع هذا فالصوت الذي يتحدث في الأجزاء الثلاثة

هو نفس الصوت سواء كان الراوى موجودا أو مختفيا أو يحمل أسماء مختلفة . فالصوت واحد ونغمته واحدة ونظرته الى الحياة لاتتغير من بداية الجزء الأول الى نهاية الجزء الثالث .

ويمضى بنا السرد الروائى فتتوالى المواقف والشخصيات يغطى بعضها على بعض ، فاذا عاد بعضهاالى الظهور كان ذلك فى صورة جديدة بعض الشىء ولكنها لاتشبه الأولى الا من بعيد ، وهذه الشخصيات كلها **تتحرك فى جو غامض مبهم لا ينتمى الى عالم الواقع فى شىء بل** كأنها الأطياف التى تسرى فى الأحلام أو الاشباح التى تجثم على صدر النائم فى الكوابيس . وهذا يتضح بصفة خاصة فى الجزء الثالث الذى يعلق عليه كلود موزياك فى كتابه « اللاأدب المعاصر » فيقول :

« فى هذا الجزء الثالث يتحدث نفس الصوت مرة أخرى ، ولكن من العالم الأخر أو من عالم العدم كما **يقول بيكيت . فيبدأ الحديث من الفراغ اللانهائى . من** المتحدث ؟ من أين يتحدث ؟ متى بدأ الحديث ؟ لاندرى . فى الصفحات الأولى نشعر وكأن هذا الصوت سيكشف لنا حقيقة أمره ، وانه سيخبرنا بعد طول عناء عن صاحبه **وعن مولوى وعن مالون ، ولكن لا ، ان بيكيت كاتب مرهق لا يحب أن يريح قارئه أبدا ، لا يكاد يمضى فى** الحديث حينا حتى يستطرد فى حكايات وذكريات واكتشافات وأكاذيب عن نفسه حتى يدرك القارىء السأم

نستطيع أن نستنتج من هذا أن كتابات بيكيت **بصفة خاصة ، وكتابات أدباء العبث بصفة عامة أشبه** بألغاز دون حلول ، أو أسئلة دون اجابات ، وهم يشعرون أنهم غير مكلفين بالرد عليها ، وفى الحالات التى يتكلفون عناء الرد ، فان هذا الرد يجىء أغمض من السؤال نفسه وبذلك يخلقون لنا مشكلة جديدة وفى الواقع فانهم يهدفون عمدا الى هذا لان الرد يجب أن يأتى من جمهور القراء أو النظارة ، فقد مضى الوقت الذى يكتب فيه العمل **الأدبى حاملا فى طياته السؤال والجواب فى آن واحد من** أجل القارىء أو المتفرج الكسول الذى لايريد التفكير واستعمال ذلك العقل الذى منحه الله اياه . فعدم استعمال هذا العقل وترك الصدأ يغطيه من كل ناحية هو أكبر مصادر **العبث** فى حياتنا ، ولذلك تحول الناس الى مخلوقات غريبة تدور فى أذهانها أفكار شاذة غير مترابطة . تماما مثل شخصيات بيكيت التى تعيش خارج المنطق والقانون والزمن بحيث يتعذر علينا التعرف عليها كبشر يعيشون فى عالم معقول .

من هنا كان الهدف الذى يسعى أدباء العبث الى تثبيته فى أذهان القراء والمتفرجين ، وهو انه من الصحى عصبيا ونفسيا وعقليا أن نواجه العبث فى حياتنا بكل صراحة وأمانة وأن نتعرف على أسبابه وخصائصه حتى نستطيع أن نتفاداه أو نتخلص منه ، ورسالة الأدب الانسانى الأصيل هى مواجهة الانسان بكل حقائق حياته

مهما كانت مرة أو مفزعة ، أما الأدب التجاري فهو الذي يحرص على تقديم مهرب مؤقت للانسان من مشكلاته ، ولكن هذا لن يساعده في شيء لأن الهروب من المشكلة لن يلغيها ، ولذلك على الأدب الواعي الجاد أن يتفادى سلوك النعامة التي تدفن رأسها في الرمال ظنا منها أن الصياد لن يراها ، ومن الواضح أن أدب العبث من الاتجاهات التي تهدف الى تخليص حياة الانسان من التشتيت والتشويه وانعدام الرؤية وفقدان المعنى وكل الرواسب والشوائب والتناقضات والصراعات والهواجس التي تحرم الانسان من الحياة المتناسقة الزاخرة بالمعاني الانسانية وظلالها الوارفة .

المحتويات

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

رقم الايداع بدار الكتب ١٩٧٧/٤٠٠٥

ISBN ٩٧٧ ٢٠١ ٣٤٣ ١